

رَامَانِ سِلْدَن

النَّظَرُ فِي لَدُنْهِ الْمَعَاصِرِ

ترجمة
مَهَابِرُ عَصْفُورٍ



دارُ وَهْبِ الطَّالِبِ لِلدِّرَاسَةِ وَالْبَحْثِ

عبد الوهاب عرابي



النظرية العامة للمعاصرة

النَّظَرُ فِي تِلْكَ الْأَدَبِ الْمَعَاذَةِ

تأليف: رَامَانَ سِلْدَن
ترجمة: مَبَارِعُ صِفْوَر

الناشر

دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع (القاهرة)

معهده غريب

الكتاب : النظرية الأدبية المعاصرة

المؤلف : جابر عصفور

تاريخ النشر : ١٩٩٨م

حقوق الطبع والترجمة والانتباس محفوظة

الناشر : دار قباء للطباعة والنشر والتوزيع

مبحث غريب

شركة مساهمة محدودة

المركز الرئيسي : مدينة العشر من رمضان

والمنابع المنطقة الصناعية (CI)

ت : ١٥/٣٦٢٧٧٧

إدارة النشر : ٥٨ شارع الحجز - صلالة برج آمون

لدور الأول - شقة ٦

ت : ٢٤٧٤٠٣٨

لتوزيع : ١٠ ش عامل مسكن (القبلة) - القاهرة

رقم الإيداع : ٩٧/٨٤٠٦

لترقيم الدولي : L.S.B.N.

977-5810-90-X

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

النظرية الأدبية المعاصرة

هذه ترجمة كاملة لكتاب 'دليل القارئ إلى النظرية الأدبية المعاصرة' "A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory" من تأليف رمان سادن Raman Selden . وقد صدر عن The Harvester Press عام ١٩٨٥، وقد اختزل العنوان - في الترجمة - إلى "النظرية الأدبية المعاصرة". ويعمل المؤلف حالياً أستاذاً للأدب الإنجليزي في جامعة لانكستر Lancaster University . وقد صدر له قبل هذا الكتاب بعلم - كتاب بعنوان (النقد والموضوعية) ١٩٨٤. وفي العام نفسه الذي صدر فيه هذا الكتاب نشر عن كلارندون، أكسفورد، بالاشتراك (الأعمال الشعرية لجون أولدهام). وصدر له عام ١٩٨٨ عن دار لونجمان كتاب من تحريريه بعنوان (نظرية النقد - من أفلاطون إلى العصر الحاضر).

تصدير الترجمة

حصلت على هذا الكتاب في الشهر الذي صدر فيه من عام ١٩٨٥. كنت وقتها منشغلا بالبحث عن كتب تقدم النظريات الأدبية للمعاصرة تقديمًا موجزًا إلى القارئ العربي. وقد كانت هذه النظريات، خصوصًا في تطوراتها المتلاحقة، تبدو شديدة العسر على الطلاب الذين كنت أقوم بتدريسها لهم، فضلًا عن أن نصوص هذه النظريات لم تكن قد ترحم منها شيء إلى اللغة العربية بعد، وكنت - ولا أزال - أرى من الأفضل أن نقدم تعريف للكتاب الغربي نفسه بنظرياته، وتقديمه لها، في الوقت الذي نترجم فيه نصوص النظريات، فذلك أفضل من أن يدعى بعضنا تقديم هذه النظريات في كتب ينسبها إلى نفسه، وهي - بدورها - ليست سوى تلخيص شائع لكتاب أو كتابين أو ثلاثة على الأكثر من الكتب المعروفة لقارئ اللغات الأجنبية. وكان من نتيجة ذلك أن قدمت ترجمة كتاب تيرى إيجلتون، وهو من المداخل الممتازة عن "الماركسية والنقد الأدبي" ونشرت الترجمة عام ١٩٨٥. وفي العام نفسه، نشرت ترجمة (عصر اللبنيوية) للكاتبة إيثيث كيرزويل، وهو مدخل نقدي إلى اللبنيوية وعصرها الذي انتهى .

وفي هذا السياق، كان اهتمامي بترجمة هذا الكتاب، فهو كتاب صغير الحجم، تعليمي المدخل، يصلح للمثقف العادي، وللطالب الذي يريد أن يتعرف للنظريات الأدبية المعاصرة. وترجمته في أقل من شهر. ولتفتت مع سلسلة "عالم المعرفة" على نشره. وتحمس الصديق الأستاذ الدكتور فؤاد زكريا لمراجعة الكتاب. وكانت الخطة أن أرفق بالكتاب قسمًا آخر وهو مجموعة من الدراسات الأساسية لأصحاب النظريات أنفسهم، بحيث يكون القسم الأول كتاب ملدن والقسم الثاني لأصحاب النظريات التي يتحدث عنها الكتاب، ولكن المرض وتراحم الأعياء، كل ذلك عطل المشروع بعد أن أنجز منه الكثير. وبعد أن انتهيت من النصوص التي تكمل المشروع، وجدت أن حجم الكتاب موفٍ يتضخم. ولذلك، رأيت أن من الأفضل إصدار ترجمة الكتاب مستقلة، على أن يعقب ذلك كتاب آخر يحمل النصوص المهمة، ولحسن الحظ قد نشر منها الكثير.

والحق لئننى، أثناء إقبالى على مراجعة الكتاب قبل دفعه إلى المطبعة، خشيت أن يكون القطار قد فات، فحين نعيش في عصر تتراحم فيه المعرفة، وتتقدم على نحو مذهل، في تراكبها المتدفق. ولكنى - بعد الترجمة - وجدت أن الخشية لا يمرر لها بالقياس إلى وضع ما هو متاح أمام القارئ العريض، وهو قارئ لم يكتمل أمامه المشهد النقدي المعاصر الخاص بالنظريات الأدبية.

وعنوان الكتاب الأصلي (دليل القارئ إلى النظرية المعاصرة)، وهو دليل جيد بالفعل، فبعد المدخل النظرى الذى يطرح فيه المؤلف تأسيساً لكيفية تصنيف النظريات المعاصرة، معتمداً في ذلك النموذج المنهجي الذى تقوم عليه دراسة رومان ياكوبسون لما أسماه (الحديث الكلامي)، يتوجه المؤلف إلى النظريات المعاصرة نفسها، فيعرض للشكلية الروسية بوصفها (مطف جوجول) الذى تتلعت منه أحلام البحث عن منهج علمي، أو عن تأسيس علم لدراسة الأدب. وتتلاحق النظريات والمداخل، من النظرية الباركسية القديمة قدم (راس المال) والجديدة جدة كتابات ليجلتون وفريدريك جيمسون، والنظريات البنوية التي تحتل مكانة متواضعة في الكتاب، بعد أن تصاعد موج نظريات ما بعد البنوية منذ لوثل المبعينيات، والنظريات التي تتوجه إلى للقارئ، وأخيراً النقد النسائي.

وأسلوب المؤلف في العرض أسلوب تعليمي، فهو يتوجه بخطابه إلى القارئ العادى، ويعى أنه يحول إقناع قارئ معاد لهذه النظريات المتداخلة، إما بسبب ألفة القديم، أو بسبب المقولة المضمنة التي تؤكد أن من جهل شيئاً عاداه. ولذلك، فإن بساطة العرض ترادف الوضوح، والاختصار يرادف الاقتصاد، والحرص على التعليم يوازى تجنب الدخول في التفاصيل الفنية الدقيقة التي يسر فهمها على غير المتخصصين. وإذا أضفنا إلى ذلك المقدمة التي كتبها المؤلف والتي تقدم أطروحة نظرية في عيافة تقسيم النظريات الأدبية، فضلاً عن الوعي النقدي الذى لا يفارق المؤلف في عرض النظريات، والذى لا يجعله يتحمس للتحمس الأهوج لها (وكم تخسر النظريات المعاصرة من التحمس الأهوج للصديق الجاهل)، أقول إذا أضفنا ذلك تأكدت قيمة الكتاب وجدواه للقارئ العربي المتطلع إلى معرفة جديدة.

والواقع أن الكتاب كله ينطوى على دالتين مهمتين لابد من تكليدهما فيما يتصل بالمشهد النقدي المعاصر. أولى هاتين الدالتين هي الاعتد البالغ لهذا المشهد، والتركيز المعرفي المذهل الذي يميزه، والتمزج الهائل بين الحقول المعرفية الذي يقطعه. إن الأيام القديمة المسيدة التي كان النقد يكتب فيها بظهور من هنا أو هناك قد انتهت إلى الأبد. ونال هذا العالم المعاصر بقدر ما يلهث وراء المعرفة ككلب يشم روائح صيد، (ومعذرة لهذا التشبيه المنزع من شعر صلاح عبد الصبور) يكاد يشعر بالعجز الإنساني أمام مئات الدوريات العامة، وعشرات الدوريات المتخصصة، ومئات للكتب المتداخلة، ومجالات المعارف الجديدة المتدفقة. وتصارع خطي (الأنب) الذي يعالجه هذا النقد لا يقل عن تسارع خطي (النقد) الذي يمارسه؛ إذ بقدر ما يتسع هذا يعتقد ذلك، فهناك (نقد النقد) و(النقد الشارح) وعشرات المجالات التي لم تكن محل اهتمام من قبل. ولا شك أن هذه الخاصية تفرض تعددا هائلا في المصطلح النقدي، ووفرة لاقتة في مجالاته، وتوعا متسارعا في اتجاهاته، ومن ثم صعوبة أكبر في ترجمته. وهذا وضع يجعل الناقد العربي الذي يسعى أحيانا إلى متابعة ما يحدث في العالم الواقع على الضفة الأخرى من البحر يشعر بدوار المتابعة الذي لا يعصمه منه سوى (الوعي النقدي) الصارم، وتزايد مسؤوليته لزاء واقعه المتخلف بمؤسساته الثقافية غير المعاصرة.

أما للدلالة الثاقبة التي ينطوى عليها هذا الكتاب، فهي أن المشهد النقدي المعاصر، قد أخذ يتجاوز سجن "المركزية الأوروبية" ويفتح على أفق إنساني أرحب. إن مؤلف الكتاب ليس إنجليزيا، أو بريطانيا قحا، وأعلام النقد المعاصر في فرنسا من أصول غير فرنسية، ولنتذكر لوسيان جولدمان، وترفان تودوروف، وجوليا كريستيفا. إن المشهد المعاصر مصب نصب فيه تيارات متدفقة من الاتحاد السوفيتي، ابتداء من حلقة موسكو إلى مدرسة جامعة تارتو، ومن تشيكوسلوفاكيا، حيث دائرة براج التي من أعلامها موكاروفسكي، ومن رومانيا، ومن جنيف حيث "نقد الوعي" ومن أمريكا اللاتينية. وأهم من ذلك أن هذا المشهد لم يحد من إنتاج سكان الشمال، العالم الأول المتقدم، فقد أخذ يسهم في صنجه سكان الجنوب، لوافنون من العالم الثالث (والرابع.... إلخ).

وليس أدل على ذلك من الإسهام العربي المعاصر في المشهد النقدي المعاصر. إن كتابات إدوارد سعيد للفلسطيني قد أصبحت قسما من نسيج المشهد النقدي المعاصر في العالم، ويجد القارئ اسمه إلى جوار كتابات فوكو، في تيار ما بعد البنيوية داخل هذا الكتاب، وأنا شخصيا لا أنسى ما شعرت به عندما كنت جالسا في مكتبة جامعة وسكنسون - مانيسون بالولايات المتحدة في يوم من أيام عام ١٩٧٦، وإذا بي أجد عددا - من أعداد واحدة من أخطر المجالات النقدية العالمية، وهي مجلة Diacritics التي تصدر عن جامعة كورنيل - مخصصة بأكمله لكتابات إدوارد سعيد، بعد صدور كتابه الفذ (بدليات: المقصد والمنهج) عام ١٩٧٥، وقبل صدور كتابه (الاستشراق) بسنوات. وسواء كنا نتحدث عن "بدليات" أو "الاستشراق" أو (النص، العالم، الناقد) أو غيرها من الكتب النقدية التي أصدرها إدوارد، فنحن نتحدث عن نقد هو جزء من حركة للنقد العالمي، وحسبنا الإشارة إلى هذه العبارة التي قالها ريتشارد برويري: "إن فهم كتاب بدليات لإدوارد سعيد يعنى فهم ما يقع الآن من تحولات بالغة الأهمية في النظرية النقدية المعاصرة في أمريكا وأوروبا على السواء".

وما ينطبق على إدوارد سعيد للفلسطيني ينطبق على إيهاب حسن المصري، فإسهامه هو الآخر في تيار ما بعد البنيوية، وكتاباته ما بعد الحداثي، يضعه في مكانة مماثلة. إن كليهما - سعيد وحسن - نموذج للناقد العربي بخاصة، وناقد العالم الثالث بعامة، من حيث الإسهام في المشهد المعاصر، وما ينطوى عليه هذا المشهد من دلالة تؤكد أن دائرة منتجيها لم تعد حكرًا على دائرة تحدها نظريات المركزية الأوروبية النقدية.

وإذا كانت هذه الدلالة الأخيرة تتطوى على معنى، فإن معناها يقترن بالكيفية التي يكتب بها إدوارد سعيد على سبيل المثال، والوعى النقدي الذي يتعامل به مع حضارة الآخر التي ليست حضارته في آخر المطاف. وأحسب أن للدراسة التي كتبها بعنوان "النص، العالم، الناقد"، وجعلها عنوانا لأحد كتبه، تجيب عن كثير من الأسئلة التي ترتبط بما أشير إليه بعبارة "الوعى النقدي"، فالعامل مع تراث الأنا وتراث الآخر وحضره على السواء، والكيفية التي يتجاوز بها ابن حزم - في هذه الدراسة - وبول ريكور، والإشارة

إلى ابن جنى وابن مضاء القرطبي، إلى جانب الإشارة إلى "الثامن عشر من بروميير" وفوكو، كل ذلك يؤكد أن "الإبداع" ليس طريقه الاتباع، وأن الإسهام في إنتاج المشهد النقدي العالمي يبدأ بنقده وإعادة النظر في علاقته والمشاركة الوافقة (التي لا تتطوى على عدة دورية) في الإضافة إليه.

هاتان الدالتان اللتان تحدثت عنهما لا يكشف عنهما هذا الكتاب إلا من حيث هو موضوع لتأويلي الخاص، ومن حيث هو مجال للتأمل بوصفه عينة من المشهد الذي يزحم بالنظريات الأدبية المعاصرة. لكن الوجه الإيجابي لهاتين الدالتين لا ينبغي أن يلهينا عن مسابيات هذا الكتاب، مالمنا نتحدث عن الوعي النقدي، وهي قليلة بالفعل. وفي تقديرى، أن النموذج النظرى الذى طرحه المؤلف لتصنيف النظريات الأدبية يظل نموذجاً بنيوياً مفارقاً للوعي التاريخي، وهو العيب نفسه الذى يقع فيه النموذج الأصلي الموجود فى اللغويات البنيوية. وكفت النتيجة أن النظريات الأدبية تظل معلقة فى فضاء من علاقات مجردة، محايدة، متجاوزة، على نحو يطرح الأسئلة: لماذا نشأت؟ ولماذا تغيرت؟ ولماذا تصارعت؟ وكيف تكونت؟ وبنيوية هذا النموذج التصنيفي تذكر المتخصص بنموذج آخر شكلي، طرحه م. ليرامز صاحب الكتاب الشهير (المرأة والمصباح: النظرية الرومانسية والتراث النقدي) من حيث إنها تبحث عن علة "محايدة" تبني عليها النظريات الأدبية نفسها. ولكن النظريات الأدبية "كلام على كلام" فى نهاية المطاف، فهى - بحكم طبيعتها - تطرحنا خارجها، وتقضى بنا إلى العالم الذى تولدت عنده والعالم الذى تحاول توليده، وليس سوى المنهج التاريخي بإجازاته المتطورة، المعاصرة، ما يصلح لتحقيق للغاية الخاصة بعرض هذه النظريات.

ويمكن أن نضيف إلى هذا المأخذ النظرى مأخذاً آخر يرتبط بالهدف التعليمي، التثويري، التثقيفي، الإيجازي، لهذا الكتاب؛ أعنى أن حرص المؤلف على الاختصار والاقتصاد قد انتهى به إلى نوع من التبسيط وشئ من الغموض. إن التفاصيل الحميمة تخفى كلما تباعدنا عن المشهد، وأشكال الصراع والحوار، وعلاقات التناس بين الكتابات، والدرجات المعقدة من تباين المصطلحات، وخصوصية "القارئ المضمن"، أو ما يسميه أحد النقاد المشار إليهم فى الكتاب باسم "المروى عليه" كل ذلك يخفى من التلخيص

الموجز الموجود في الكتاب. مؤكداً أن الغاية التعليمية تبرر ذلك، على نحو ما اعترف المؤلف نفسه، ومؤكد أن الإيجاز يبرر ذلك بالمثل، ولكن يبقى خطر أن يتوهم قارئ متعصر أنه قد تعرف المشهد النقدي المعاصر بعد أن يفرغ من قراءة هذا الكتاب. وإلى هذا القارئ ينبغي أن نتوجه بالتحذير، فنحن نزاء دليل، مجرد دليل، وقيمة الدليل أنه يثير الرغبة في التعرف الحقيقي والقراءة الجادة لما هو موضوع الدليل. ولحسن الحظ، فقد أصبح من المتاح الآن بين أيدينا مجموعة طيبة من المترجمات التي تساعد، في مجال واحد على الأقل هو مجال البنيوية أو ما بعدها بقليل. وقد لعبت دار "توبقال" التي يسهم فيها محمد بنيس دوراً حاسماً في ذلك، ينبغي أن نذكره لها بالتقدير.

لما عن لترجمة التي قمت بها، فقد كنت حريصاً على أداء المعنى قبل اللفظ، متبعاً في ذلك تقاليد تراثية، أوجزها للبهاء العاملي في كتابه (الكشكول) عن الصلاح الصفي، قال:

"وللترجمة في النقل طريقان أحدهما طريق يوحنا بن البطريرق وابن الناعمة الحمصي وغيرهما، وهو أن ينظر إلى كل كلمة مفردة من الكلمات اليونانية وما تدل عليه من المعنى، فيأتي النقل بلفظة مفردة من الكلمات العربية ترادفها في الدلالة على ذلك المعنى فيثبتها وينقل إلى الأخرى كذلك حتى يأتي على جملة ما يريد تحريبه، وهذه الطريقة رديئة لوجهين: أحدهما أنه لا يوجد في الكلمات العربية كلمات تقابل جميع الكلمات اليونانية، ولهذا وقع خلال التعريب كثير من اليونانية على حالها. والثاني أن خواص التركيب والنسب الإنشائية لا تطابق نظيرها من لغة أخرى دالماً. وأيضاً وقع الخلل من جهة استعمال المجازات وهي كثيرة في جميع اللغات. الطريق الثاني في التعريب طريق حنين بن إسحق والجوهري وغيرهما، وهو أن يأتي المترجم الجملة فيحصل معناها في ذهنه ويعبر عنها من اللغة الأخرى بجملة تطابقها سواء سلوت الأنفاظ أم خالفها. وهذا الطريق أجرد. ولهذا لم تحتج كتب حنين بن إسحق إلى تهذيب إلا في العلوم الرياضية لأنه لم يكن فيما بها، بخلاف كتب الطب والطبيعي والإلهي، فإن الذي عربه منها لم يحتج إلى إصلاح".

ولقد اتبعت في الترجمة "هذا الطريق الأجود"، فحرصت على المعنى وليس على التطبيق الحرفي بين التراكيب. وكان ذلك، مثار خلافات متكررة بيني والصدیق الكبير فؤاد زكريا حول أسلوب الترجمة. وأحسب أنه لم يقتنع ببعض حججى للخاصة. ولكن المؤكد أن مراجعته الفصول: الأول والثاني والرابع والمقدمة من هذا الكتاب قد أفادتنى كل الإفادة، فقد منحت الترجمة مزيدا من الدقة، والسلامة، فله عیق تقدرى وشكرى على ما فعل. ولقد أضفت إلى الكتاب هوامش شارحة. وعموما، فإن كل ما يجده القارئ فى أسفل المتن من هوامش فهو للمترجم، فللكتاب الأصلی لا توجد به هوامش، ولقد حرصت على عدم الإكثار منها حتى لا تتناقص والغاية التثقیفة للكتاب، إلا فى المواضيع التى فرضتها الضرورة.

وإذا كان فؤاد زكريا لشكر على ما أضافه إلى الترجمة، فإن طلابى فى السنة النهائية من قسم اللغة العربیة - أدب القاهرة - تقدير خاص، فلقد قرأت معهم بعض فصول للكتاب فى دروس الترجمة، وكففت لتطبيقاتهم وأسئلتهم وشكواهم أثرها فى تبسیط أسلوب الترجمة كى یصبح قریبا من كل الأفهام. فإلیهم أهدى هذا الكتاب أملا فى مستقبلهم، وأملا فى أن یفتحوا على أفق النظریات المعاصرة ویفضوا عنهم ما تراكم على أذهانهم من صداد نظریات قديمة، ان تعودهم إلا إلى مزید من التخلف.

جابر عصفور

الدقى . نوفمبر ١٩٩٠

مقدمة

لم يكن لدى القراء العاديين للأدب، بل نقاده المحترفين، إلى عهد قريب أى مبرر يدفعهم إلى الانشغال بتطورات النظرية الأدبية، فقد كانت للنظرية تبدو مجالا تخصصيا لثرياء، لا يشغل سوى قلة من الدارسين فى أقسام الدراسات الأدبية، وكانت هذه القلة - فى واقع الأمر - تتألف من فلاسفة يذعنون لأنهم نقاد للأدب، وكانت المناقشات الأدبية تنجّه إلى للقارئ العام، سواء اتخذت شكل عروض للكتب فى الصحافة أو المجالات الفنية التى تقدمها أجهزة الإذاعة والتليفزيون. وافترض أغلب النقاد ما افترضه الدكتور جومنون من أن الأدب العظيم كان عالميا دائما، يعبر عن حقائق عامة فى الحياة الإنسانية. ومن ثم، فإن للقراء لا يحتاجون إلى معرفة مخصوصة أو لغة نقدية متميزة. وظل النقاد يتحدثون حديثا علما مريحا عن تجربة الكتب الشخصية، وللخلفية الاجتماعية التاريخية للعمل الأدبى، وعن الأهمية الإنسانية للأدب العظيم، "وعقريّة" الخيال والجمال للشاعري فيه. بكلمات أخرى، كان النقد يتحدث عن الأدب دون أن يعكس صفو الصورة التى لدينا عن العالم، أو الصورة التى لدينا عن أنفسنا بوصفنا قراء، ولكن ذلك كله بدأ فى التغير منذ أواخر الستينيات.

فخلال السنوات الخمس عشرة الماضية تقريبا تشغل طلاب الأدب بما بدا أنه سلسلة من التحديات المستمرة لإجماع للرأى العام. ومما زاد الأمر سوءاً أن الضجة الغربية التى صاحبت هذه التحديات كان أغلبها وفدا من الخارج، ولنا - نحن الإنجليز - خبرة خاصة فى الاستخفاف بالمنتجات الفكرية الثقيلة التى يصدرها إلينا غيرنا من أقطار القارة الأوروبية، فنحن عادة نشكو من عسر فهم المنظرين الألمان، أو نشكو من العقلانية المستحكمة لأفكارهم الفرنسيين، وذلك بطريقة تدعم تعصبنا التقافى ونضع الغزاة موضع الدفاع عن النفس.

وقد احتلت "البنيوية" الغلوين الرئيسية للأخبار، عندما رفضت جامعة كمبردج عام ١٩٨٠ تعيين كولين ماك - كيب Colin Macabe فى وظيفة ثابتة فى سلك الهيئة

التكريمية. ونبهت احتياجات البنيويين، ومن الأهم من كتاب البحوث الأدبية في كامبريدج، إلى وجود دخول تسال إلى مخدع الدكتور ف.ر. ليفز في كليته الأم Alma Mater. ونشر الملحق الأدبي بصحيفة التيمز في حينه عدداً خاصاً عن القضية وخلفيتها الثقافية. ولابد أن القراء العاديين قد ازدلوا حيرة حول " البنيوية" بكثير مما كانوا عليه قبل أن تتيج حادثة ماك - كيب للفرصة للمنظرين ليبسطوا آراءهم على الجمهور. ولم تزد الآراء التي بسطت إلا إلى تأكيد الأهواء المتصلة، فقيل بوجود مسحة ماركسية في بنيوية ماك - كيب، وقيل إن مدخله البنيوي ليس سوى نقد للبنيوية من منظور ما بعد البنيوية، وإن التأثير الغالب على عمله مصدره بنيوية التحليل النفسي التي رادها الفيلسوف الفرنسي جاك لكان Jacques Lacan.

ولقد قررت النهوض بحب المهمة الثقيلة لكتابة دليل للقارئ في هذا الموضوع؛ لأني لومن - أساساً - أن الأسئلة التي طرحتها النظرية الأدبية الحديثة مهمة بالقدر الذي يبرر الجهد في توضيحها، فلأعيد من القراء قد أخذ يشعرون - الآن - أن ما قلته من رفض للنظرية من منطلق الإزدراء لم يعد مقبلاً، وأخذ يرغب في أن يتعرف على وجه الدقة هذا الذي يطلب منه رفضه، والمؤكد أن أية محاولة لتقديم خلاصة موجزة للمفاهيم المعقدة للشككة لأية نظرية سوف نقف النظرية نفسها الكثير من قوتها وحيويتها، وتتركها فريسة لأضعف لأنياب التشكيكين، ولكنني افترضت أن رغبة القارئ في التعرف للموضوع واهتمامه به ستجعله مستعداً لأن يدفع مقابلها عابراً، على سبيل التمهيد، لتذوق أعرق وأقوى للنظريات الأصلية. ولابد لي من الاعتراف بأن وقعت في بعض التيسيط البالغ، من أجل أن أقول الكثير من الأفكار في القليل من الصفحات، وأمل أن لا يضل القارئ طريقه في الفهم بسبب الإيجاز الذي لم يكن منه مفر، أو بسبب التصميمات الشاملة. ولقد ألحقت بكل فصل قائمة إضافية مترجمة للقراء، يتمكن معها القارئ من متابعة وجهات النظر المختلفة للموضوع بمستويات مختلفة من الصعوبة.

ولكن لماذا نوزق أنفسنا بالنظرية الأدبية؟ ألا يمكن ببساطة أن ننتظر إلى أن تهدأ الضجة القائمة؟ إن الدلائل تشير إلى أن التحولات نحو الاهتمام بالنظرية قد أتت أكلها، وستظل باقية لا تمس في المستقبل المنظور؛ فقد صدرت مجالات علمية جديدة ووضعت

مقررات دراسية جديدة، وعقدت مؤتمرات عديدة تخصصت في مناقشة القضايا النظرية، ولا ينبغي لنا أن ندهش إذا انعكس هذا الوعي النقدي الجديد على الجيل الجديد من مدرسي الأدب، أما كيف يؤثر ذلك كله في تجربتنا وفهمنا القراءة والكتابة على السواء، فهذا ما يتضح إذا لاحظنا - أولاً - أن التركيز على النظرية يتجه إلى تقيض مفهوم القراءة بوصفها نشاطاً "بريئاً" فنحن لا نعود قلارين على التعلل للساذج "الواقعية" الرواية أو "صدق" القصيدة، إذا طرحنا على أنفسنا أسئلة تتعلق بتركيب المعنى في القصة أو حضور الإيديولوجيا في الشعر. وقد يتعلق بعض القراء بأوهامهم ويتحجبون على ضياع البراءة. ولكن هؤلاء القراء لا يستطيعون - إذا كانوا جادين حقاً - تجاهل القضايا العميقة التي طرحها منظرو الأدب البارزون في السنوات الأخيرة. ثانياً: إن الطرائق الجديدة في النظر إلى الأدب يمكن أن تضيئ حيوية جديدة على علاقتنا بالنصوص الأدبية، بدلاً من أن يكون لها تأثير على قراءتنا لها.

وبطبيعة الحال، فإن النقد الأدبي لن يقدم شيئاً ذا بال للقارئ إذا لم يكن هذا القارئ - أصلاً - راغباً في تأمل الكيفية التي يقرأ بها. وإذا ظن قراء آخرون أن النظريات والمفاهيم لا تفعل شيئاً سوى القضاء على عفوية استجاباتهم إلى الأعمال الأدبية، فإنهم يتناسون أن الخطاب "العفوي" عن الأدب يعتمد اعتماداً لا واعياً على التفسير الذي خلقته الأجيال السابقة، فحديثهم عن "الشعور" و"الخيال" و"العقيدة" و"الخلاص" و"الواقع" حافل بالتفسير الجاف الذي ثبته الزمن فأصبح جزءاً من لغة الإدراك العادي. وإذا أردنا أن نكون مغامرين مكتشفين في قراءتنا للأدب، فإن علينا أن نكون مغامرين بالقدر نفسه في تفكيرنا عن الأدب.

والمرء يمكنه أن يفكر في النظريات الأدبية المتنوعة من منظور ما طرحه من أسئلة حول الأدب؛ إذ قد تطرح هذه النظريات أسئلتها من زاوية الكاتب، أو زاوية العمل الأدبي، أو زاوية القارئ، أو زاوية ما نطلق عليه عادة اسم "الواقع". وبالطبع، فبإمكاننا نجد منظوراً للأدب يعترف بتحييز منظوره، وإنما يحاول أن يضع بقية وجهات النظر

المغيرة في إطار المنخل الذي يختاره. ويمكن أن يساعدنا المخطط البياني^(١) التالي الذي وضعه رومان ياكوبسون Roman Jakobson لتحديد عناصر التواصل اللغوي في التمييز بين وجهات النظر المتباينة:

سياق

رسالة

مخاطب اتصال مخاطب

شفرة

فعملية التواصل اللغوي تقوم على مخاطب هو مرسل يرسل رسالة إلى المخاطب المستقبل لرسالة، وتستخدم الرسالة شفرة (هي عادة لغة يعرفها كل من المخاطب والمخاطب). وللارسالة سياق (أو مشار إليه) كما أنها تنتقل عبر اتصال (أو وسيط كالكلام الحي، أو التليفون، أو الكتابة). ويمكن لنا أن نحذف عنصر "الاتصال" من هذا المخطط عند مناقشة الأدب، لأن هذا العنصر ليست له أهمية خاصة عند منظرى الأدب، فهو يحدث عادة بواسطة الكلمة المطبوعة (إلا في حالة المسرح)، وعندئذ يمكن صياغة مخطط ياكوبسون في إطار للنظرية الأدبية على النحو التالي:

سياق

قارئ

كتابة

كاتب

شفرة

^(١) هذا المخطط صاغه ياكوبسون في دراسة شهيرة، أصبحت من أهم وثائق اللinguistics، بعنوان: "تعقيب ختامي، اللغويات والشمسية"، وقد ألقاها في مؤتمر عقد في جامعة أنديانا ١٧-١٩ أبريل ١٩٥٨، وذلك بوصفها تعقياً من لغوي يناظر تعقيب ناقد أدبي، وكان رتيه ويليك. يمثل وجهة نظر النقد الأدبي في هذا المؤتمر في مواجهة ياكوبسون الناطق باسم علم اللغة البنوي. وقد نشر بحث ياكوبسون، للمرة الأولى بالإنجليزية، ضمن أعمال المؤتمر، في كتاب بعنوان الأسلوب في اللغة Style in Language من إعداد توماس سيبيوك Thomas A. Sebeok عن مطبعة M. I. T في الولايات المتحدة عام ١٩٦٠. وقد صدرت ترجمة عربية لهذا البحث، ضمن كتاب (قضايا شعرية) أعدها محمد الولي ومبارك حنون، ونشرتها دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب ١٩٨٨.

وقد خص ياكوبسون كل عنصر من عناصر المخطط بوظيفة لغوية على هذا

النحو:

إشارية		
لفعالية	شعرية	طليبة
شارحة		

فإذا اتخذنا وجهة نظر المخاطب، تركّز الانتباه لدينا على المستخدم الانفعالي للغة، أما إذا انطلقنا من زاوية السياق فإن الاهتمام سوف ينحصر في الاستخدام الإشاري للغة .. إلخ. كذلك، فإن كل نظرية من النظريات الأدبية تتجه بدورها إلى التركيز على وظيفة بعينها دون غيرها. وإذا ما تناولنا النظريات الأساسية للتي سنناقشها، أمكننا أن نضعها بينا على هذا النحو:

الماركسية		
الرومانسية	الشكلية	التركيز على القارئ
البنوية		

ذلك لأن النظريات الرومانسية تركّز على عقل "الكاتب" وحياته، ويركّز نقد القارئ (النقد الفينومينولوجي) على تجربة "القارئ"، أما النظريات الشكلية فتركّز على طبيعة الكتابة نفسها معزولة عن كل ما عداها، وينظر للنقد الماركسي إلى السياق الاجتماعي والتاريخي بوصفه شيئا أساسيا، وتلقى النظرية الأدبية للبنوية بثقلها على الثغرات التي نستخدّمها في بناء المعنى. ومع هذا، فإن كل مدخل لا يتجاهل - في أحسن حالاته - بقية الأبعاد من عملية التوصل الأدبي، فالنقد الماركسي - على سبيل المثال - يدرج للكاتب والمتلقي والنص معا ضمن منظور اجتماعي عام. أما النقد للمركز على مواقف الحركات التحريرية التسميّة (الذي علّجته في الفصل الأخير من هذا الكتاب) فلا محل له في المخطط البياني الذي طرحته؛ لأن هذا النقد ليس "مدخلا" بالمعنى المنهجي الذي

ينطبق على الأنواع الأخرى من النظريات، وإنما هو نقد يحاول التقييم بتفسير جديد شامل لكل المداخل من موقف ثوري متميز.

وأخيراً، فإني لا أسعى في هذا الكتاب إلى تقديم صورة شاملة للنظريات النقدية الحديثة، وإنما سعيت إلى أن أقدم دليلاً يساعد في تعرف أهم الاتجاهات للبارزة المثيرة للتحدي، فقد استبعدت على سبيل المثال نقد الأسطورة^(١) الذي يقوم على تاريخ طويل متنوع، ويتضمن أعمال كتاب من أمثال جيلبرت موري Gilbert Murray، وجيمس فريزر James Frazer، ومود بودكين Maud Bodkin، وكارل يونج Carl Jung، ونورثروب فراي Northrop Frye، إذ يبدو لي أن نقد الأسطورة لم يقتحم التيار الأساسي للثقافة الجامعية (الأكاديمية) أو الشعبية ولم يتحدث للمسلمات القائمة بالدرجة نفسها من القوة التي تحدثها بها النظريات التي سوف تعرض لها.

(١) يمكن للقارئ الذي لا يعرف الإنجليزية، أن يتابع صورة من هذا النقد في كتاب (الأسطورة والرمز) الذي ترجمه "ترجمة ممتازة" جيرار إبراهيم جيرا، وصدر عن وزارة الإعلام، بغداد ١٩٧٣.

الفصل الأول

الفرعة الشكلية الروسية

النزعة الشكلية الروسية(*)

قد لا يبدو النقد الذى خلفته الشكلية الروسية غريبا فى أعين طلاب الأدب الذين نشأوا فى ظل تيار النقد الجديد^(١) الأمريكى الإنجليزى، بتركيزه على "النقد العلمى" والوحدة العضوية للنص، فالنقد الجديد يشبه للشكلية الروسية فى السعى إلى استكشاف الخصوصية الأدبية للنصوص. وكلا النوعين من النقد يرفض للنزعة الروحية المترهلة التى غلبت على النظرية الأدبية الرومانسية فى أواخر أيامها، ويفضلان اتخاذ موقف تجريبي وتفصيلي من القراءة. ولكن الشكليين الروس كانوا أكثر اهتماما بالجوانب المنهجية، وأكثر انشغالا بوضع أسس "علمى" لنظرية الأدب. لما النقد الجدد، فقد جمعوا إلى الاهتمام بالتنظيم اللغوى المتميز للنصوص تأكيداً للاتصال بين المعنى الأسمى والتصورات العقلية المنطقية؛ إذ إن التركيب المعقد للقصيدة بمثابة تجسيد لاستجابة إبداعية إلى الحياة، استجابة لا يمكن اختزالها فى عبارات منطقية أو تليخيصات نظرية. وقد ظل مدخل هؤلاء النقد إلى الشعر مخرلاً إنسانى للنزعة فى المقام الأول، على الرغم من تركيزهم على "القراءة الدقيقة المتعمقة" للنصوص الشعرية، فقد انتهى كلينث بروكس Cleanth Brooks على سبيل المثال - إلى أن القصيدة تجسد "النزاهة والبصيرة والفكر بأوسع مجالاته"، "مثلها فى ذلك شأن كل شعر عظيم". أما الشكليون الروس الأوائل فقد نظروا إلى "المضمون" الإنسانى (من انفعالات وأفكار، و"لقح" يوجه عالم) نظرة تصقط عنه لية أهمية أدبية، وتجعل منه مجرد سياق يتيح "لوسائط" الأدبية أن تؤدى عملها.

(*) هناك ترجمة متاحة لبعض نصوص هذه النزعة، بعنوان، "نظرية المنهج الشكلى: نصوص الشكلانيين

الروس" من إعداد إبراهيم الخطيب، وقد نشرت فى الرباط بالمغرب عام ١٩٨٢.

(١) تيار النقد الجديد Nwe Criticism شاع فى الولايات المتحدة، منذ منتصف العشرينيات، وأخذ

اسمه الاصطلاحي عام ١٩٤١، حين كتب جون كرو واتسوم كتابه "النقد الجديد" الذى يدرس فيه كتابات ريتشاردز وإيمرسون وإيلوت ووترز. ومن خصائص هذا التيار الاهتمام بالعمل الأدبى بوصفه كياناً مستقلاً فى ذاته، لا يمت بصلة إلى شئ آخر. وقد كان كتاب ما (هو) الأدب الذى أصدره رشاد رخدى فى بداية الستينيات تلخيصاً لأفكار هذا التيار.

صحيح أن الشكليين المتأخرين عدلوا عن هذا الفصل الحاد بين الشكل والمضمون، كما سنرى فيما بعد، ولكن يظل من الصحيح أن الشكليين بوجه عام لم يخلعوا على الشكل الجمالي تلك الدلالة الأخلاقية الثقافية التي خلعها عليه النقاد الجدد. لقد كان الشغل للشاغل للشكليين هو أن يحدوا (بروح علمية) نماذج تصورية وفرضيات تنصر للكيفية التي تنتج بها "الوسائل الأدبية" تأثيرات جمالية (إستيقية)، والكيفية التي يتميز بها "الأدبي" عن "غير الأدبي"، على الرغم من اتصاله به. وإذا كان النقاد الجدد قد نظروا إلى الأدب بوصفه شكلا من أشكال للفهم الإنساني، فإن الشكليين فهموا الأدب بوصفه استخداما خاصا للغة.

التطور التاريخي للشكلية:

كانت الدراسات الشكلية قد رسخت دعائمها قبل ثورة ١٩١٧ بواسطة جامعتين، الجامعة الأولى حلقة موسكو اللغوية التي تأسست عام ١٩١٥، والجامعة الثانية هي "لوبويز" Opojaz (اختصار للعبارة الروسية "جمعية دراسة للغة الشعرية") التي بدأت نشاطها عام ١٩١٦. وإذا كان رومان ياكوبسون Roman Jakobson (الذي أسهم بعد ذلك في تأسيس حلقة براغ اللغوية عام ١٩٢٦) هو الشخصية القيادية للمجموعة الأولى، فقد كان فيكتور شكولوفسكى ويوريس إيكينباوم Boris - Eikenbaum أبرز الجامعة الثانية، لما قووا الدفع الأولى التي حركت هذه الجامعة وذلك فقد جاءت من مجموعة المستقبلين "الذين فتحت جهودهم الفنية قبل الحرب العالمية اتجاهها معاديا للثقافة البرجوازية "المتدهورة"، خصوصا ما اقترنت به هذه الثقافة من بحث روى منطلق على الذات لدى الحركة الرمزية في الشعر والفنون البصرية على السواء. فلقد سخر المستقبلون من الوضع الصوفي المنطوي الذي انتهى إليه شعراء من أمثال بروسوف Brsiouv الذي ألح على أن الشاعر "حلمي حسي الأسرار الخفية"، وهكذا نجد مايكوفسكى - Maya kovsky الشاعر المستقبلي المنطلق - يؤكد أن موطن الشعر ليس "المطلق"، وإنما هو المادية الصاخبة لعصر الآلة. ولكن علينا أن نلاحظ أن المستقبلين كانوا لا يختلفون عن الرمزيين في موقفهم العدائي من "الواقعية"، فشعار "الكلمة المكتفية بنفسها" الذي تبناه المستقبلون كان يعنى تركيز الانتباه على التنظيم

الصوتى المستقل للكلمات، بوصفه شيئا يتميز بذاته عن قشرة الكلمات على الإشارة إلى الأشياء. ولقد اندفع المستقبلون وراء الثورة وأكثروا دور الفنان بوصفه منتجا (ينتمى إلى الطبقة العاملة) لموضوعات مصنعة .. وأعلن دمترىيف Dmitriev "أن الفنان قد أصبح الآن رجل بناء وتقنية، قفدا ورئيس عمال" . ووصل التشييديون Constructivists بهذه الأفكار إلى مداها المنطقى، فنخلوا المصانع بالفعل ليضعوا نظريتهم فى "إنتاج الفن" موضع للممارسة العملية .

من هذه الخلفية، تطلق الشكليون فى إنتاج نظرية للأدب تهتم بالبراعة التقنية للكاتب ومهارته الحرفية. صحيح أنهم تجنبوا البلاغة الثورية (البروليتارية) للشعراء والفنانين، ولكنهم استبقوا نظرة آلية إلى حد ما إلى العملية الأدبية، ولم يكن شكوفسكى أقل حدة فى لزعه المادية من مايكوفسكى، بل إن تعريفه للمشهور للأدب على أنه "حاصل جمع كل الوسائل الأسلوبية التى يستخدمها" يلخص أبلغ تلخيص هذه المرحلة الأولى من الشكلية.

ولم يولج الشكليون أية مصاعب فى تطوير أعمالهم بحرية فى البداية، حين كان الاتحاد السوفيتى منشغلا عنهم بالحرب الأهلية، والتدخلات الخارجية، وما ترتب عليها من أزمات اقتصادية واجتماعية. ولكن انتقادات تروتسكى Trotsky للناقد فى كتابه (الأدب والثورة) (١٩٢٤) كانت إيذانا ببداية مرحلة دفاعية جديدة للشكلية الروسية، وهى مرحلة بلغت ذروتها فى أطروحات ياكوبسون - تتيانوف Jacobson-Tynyanov (١٩٢٨). وينظر بعض الدارسين إلى التطورات اللاحقة بوصفها مؤشرا على هزيمة الشكلية الخالصة وإنعاشا للأمر الاجتماعية الشيوعية، ولكنى أعتقد أن ما شعر به الشكليون من ضرورة وضع البعد الاجتماعى فى الاعتبار قد أنتج - قبل أن تنتهى الحركة الشكلية حوالى عام ١٩٣٠ نتيجة لرفض الرسمى لتوجهاتها - بعضا من أفضل أعمال هذه الفترة، خصوصا كتابات مدرسة باختين Bakhtin التى وصلت بين التقاليد الشكلية والماركسية وصلا مثمرا، مهد الطريق أمام التطورات اللاحقة، فقد انتقل نمطها الأقرب إلى البنوية، أعنى النمط الذى استهله ياكوبسون وتتيانوف، إلى تشيكوسلوفاكيا، واستمر متصلا فى "حلقة براغ اللغوية" بوجه خاص، إلى أن انقطع نشاط هذه الحلقة

بموجب النازية. فهاجر بعض أعضائها إلى الولايات المتحدة الأمريكية، وعلى رأسهم رينيه ويلييك René Wellek ورومان يلكسون اللذان كان لهما أثرهما العميق في تطورات "النقد الجديد" طوال الأربعينيات والخمسينيات.

الفن من حيث هو وسيلة^(٢) :

أدى تركيز الشكلين على التقنية إلى تناول الأدب على أنه استخدام خاص للغة، يحقق تميزه بالانحراف عن اللغة "العملية" وتشويهها، فاللغة العملية تستخدم استخدما يرتبط بأفعال التواصل، أما اللغة الأدبية فليس لها أية وظيفة عملية، وإنما تجعلنا نرى بطريقة مختلفة فحسب. ويمكن للمرء أن يطبق هذه الفكرة في عصر بالغ على شاعر مثل جيرار مانلي هويكنز Ger-ard Manley Hopkins فلفته "صعبة" على نحو تلفت به الانتباه إلى نفسها، بوصفها لغة أدبية. ولقد اتجه الشكليون الأوائل إلى التوحيد بين صفة "الأدبية" و صفة "الشاعرية"، ولكن من السهل أن يكشف المرء عن عدم وجود لغة أدبية في جوهرها، فحين أفتح رواية توماس هاردي (تحت الشجرة الخضراء) بطريقة عشوائية، قرأ: "كم سمكت؟" ليس طويلا ، تنتظر وتحدث إلى". وليس في هذه الكلمات بالقطع أى سبب لغوي يدفعنا إلى النظر إليها بوصفها كلمات "أدبية"، والسبب الوحيد الذى يجعلنا نقرأها على أنها أدبية، لا على أنها فعل من أفعال التواصل، هو أننا نقرأها داخل ما نعدّه عملاً أدبياً. وسوف نرى أن تيتوفوف Тупуапов وغيره من الشكلين قد طوروا فهماً لصفة الأدبية أكثر مرونة من ذلك، يؤدي إلى تجنب هذه المشكلة.

إن ما يميز الأدب عن اللغة "العملية" Practical هو أنه حصيلة عملية "بناء" يقوم بها الأديب. ولقد عالج الشكليون الشعر بوصفه الاستخدام الأدبي الأمثل للغة، فالشعر لغة منتظمة في كل نسيجها الصوتي، والإيقاع أهم للعوامل في بنائه، خذ مثلاً هذا السطر من المقطوعة الثانية في قصيدة الشاعر جون دون Donne "معزوفة ليلية في عيد القديس

(٢) هناك ترجمة ليحت فيكتور شكولوفسكى الذى تستعير هذه الفقرة عنوانه، وقد صدرت بعنوان "الفن باعتباره تكتيكاً" ترجمة وتقديم عيسى فتونسي ومراجعة حسن البناء، مجلة "ألف"، القاهرة (العدد الثاني)، ربيع ١٩٨٢.

لوسباس": (For I am every dead thing) إن أى تحليل شكلى سبغت الانتباه إلى الثقة الإيمانية Iambic Impulse الضمنية (المؤكد في السطر المناظر من المقطوعة الأولى وهو (The Sunne is Spent and now his Flask) - وفى هذا السطر من المقطوعة الثانية فإن توقعنا الصوتى بحبطه المقطع المسقط ما بين "dead" و "Thing" فندرك الانحراف عن المعيار وذلك ما يحدث التأثير الجمالى للسطر. وسوف يلاحظ التحليل لشكلى - بالمثل - فوارق أكثر رهافة فى الإيقاع، تنتجها الفوارق التركيبية بين السطرين (إذ يحتوى السطر الأول - على سبيل المثال - وقفة Caesura قوية تقطع سير الإيقاع بينما لا توجد وقفة فى السطر الثانى)، فالشعر يمارس عفا منضبطا على اللغة العملية، ومن ثم يحرفها بطريقة تجذب انتباهنا إلى طبيعتها التى يقوم الشاعر ببنائها.

ولقد كان فيكتور شكوفسكى أبرز الأصوات فى المرحلة الشكلية الأولى بتطبيقاته الحيوية الجسورة المتأثرة بالحركة المستقبلية، وإذا كان الرمزيون قد نظروا إلى الشعر بوصفه تعبيراً عن اللامتأه، لو عن نوع من الحقيقة غير المنظورة، فإن شكوفسكى نباعد عن هذه الشطحات، وازداد اقتراباً من الواقع، ماعا إلى تحديد التقنيات التى يستخدمها للكتاب لإحداث تأثيرات ملموسة.

ويستخدم شكوفسكى للتعبير عن واحد من أكثر مفاهيمه جذبا للانتباه مصطلح "التغريب" (بالروسية Ostranenie) ويذهب إلى أننا لا نستطيع الحفاظ على نضارة إدراكنا للموضوعات، فمطالب الوجود "العادى" تحتم على الإدراكات أن تصبح آلية الوقع automatised (مصطلح متأخر) إلى حد بعيد، أما رؤية وردزورث للبرينة التى تحفظ للطبيعة "روعة الحلم ونضارته" فلا تمثل الوضع المعتاد للوعى الإنسانى. ومهمة الفن، تحديداً، هى أن يعيد إلينا الوعى بالأشياء التى أصبحت موضوعات مألوقة لوعينا اليومى المعتاد. ولكن من المهم أن نؤكد أن الشكليين يختلفون عن الشعراء الرومانسيين فى هذا الجانب؛ وذلك لأن الشكليين لم يكونوا معنيين بالإدراكات نفسها، بقدر ما كانوا معنيين بالوسائل التى تنتج أثر "التغريب"، ويوضح شكوفسكى ذلك فى دراسته "الفن تقنية" (١٩١٧) بقوله:

"إن غرض الفن هو نقل الإحساس بالأشياء كما تدرك وليس كما تعرف،

وتقنية الفن هي إسقاط الألفة عن الأشياء أو تجريدها، وجعل الأشكال صعبة، وزيادة صعوبة فعل الإدراك ومداها؛ لأن عملية الإدراك غلبة جمالية في ذاتها ولا بد من إطلالة لمدحها. فالفن طريقة لممارسة تجربة فنية للموضوع، أما للموضوع ذاته فليس له أهمية". (التأكيد لشكوفسكى).

ولقد كان الشكليون شغوفين بالاستشهاد بكتابات اثنين من كتاب القرن الثامن عشر هما لورنس شتينر Laurence Sterne وجوناثان سويتف Jonathan Swift ويوضح توماشيفسكى Tomashevsky كيفية استخدام وسائل التفرير في رواية (رحلات جلفر) لسويتف على النحو التالي:

"لكن يقدم جلفر صورة ساخرة للنظام السياسي الاجتماعي في أوروبا... فإنه يحدث سيده (الحصان) عن عادات الطبقة الحاكمة في المجتمع الإنساني. ولأنه مضطر لأن يقول كل شيء بأقصى درجة من الدقة، فإنه ينزع قشرة العبارات المزوقة وللتقاليد الزائفة التي تبرر أسياء كال حرب والنزاع الطبقي والتمسك البريطاني وغيره. وعندما تنفذ هذه الموضوعات عارية من أي تبرير لفظي، ومن ثم يفارقها طابعها المألوف، فإنها تتجلى بكل بشاعتها. وهكذا، فإن نقد للنظام السياسي وهو مادة غير أدبية - يوجد فنياً ويجمع تملما في القص".

قد تبدو هذه العبارات للوهلة الأولى كأنها تركز على مضمون الإدراك نفسه (البشاعة في الحرب"، "النزاع الطبقي")، ولكن ما يهم توماشيفسكى في حقيقة الأمر هو التحويل للفنى للمادة غير الأدبية. فالتفرير يغير من استجابتنا إلى العالم، ولكنه لا يفعل ذلك إلا بلخضاع لإدراكنا المعتادة لمعليات الشكل الفنى.

وبلغت شكوفسكى الانتباه، في دراسته لرواية (نرسترا لم شادى) للورنس شتينر، إلى الطرائق التي يتم بها تفرير الأحداث المألوفة بواسطة الإبطاء والإطالة والقطع. ذلك لأن هذه التقنية في إرجاء الأحداث أو تطويلها تكفنا إلى أن نوايها انتباهنا، فكيف عن

إدراك المشاهد والحركات المألوفة لإدراكنا آلياً، وبذلك نسقط عنها الألفة، فحالة الميّد "شائدى" الذى يستلقى قاطناً فى سريره، بعد سماعه خبر تحطم ألف ابنه ترسترام، كان يمكن أن توصف وصفا تقليدياً بقولنا: "انطرح حزينا فى سريره". ولكن شتى من اختار أن يزيل الطابع المألوف عن حالة الميّد شائدى فقال:

"ارتمى على القرائش، وراحة يده اليمنى تتلقى جبينه وتغطى أعلاه عينيه، وتغوص مع رأسه برفق (بينما ترجع مرفقه إلى الوراء) إلى أن لمس أنفه للدثار. وتلكى نزاعه الأيسر جليداً إلى جنب السرير وأصابه مكنة على مقبض حوض للغرفة".

ولهذا المثال أهميته فى أنه يوضح لنا كيف أن إزالة (إسقاط) الألفة لا تؤثر، فى كثير من الأحيان، فى الإدراك ذاته، وإنما يقتصر تأثيرها على الطريقة التى يعرض بها هذا الإدراك؛ ذلك لأن ما يقوم به شتى من إبطاء لوصف حالة شائدى، لا يأتيها باستبصار جديد لطبيعة العزن ولا بإدراك جديد لحالة مألوفة، وإنما يكتفى بتقديم لغوى أشد حدة وتأثيراً، فما يثير إعجاب شكوفسكى - وهو يصف هذا التركيز على عملية التقديم اللغوى بأنه "إباطة اللثام" Lying bare عن تقنية الأديب - هو، على وجه التحديد، عدم اهتمام شتى بالإدراك بمعناه غير الأدبى.

وقد يجد العديد من القراء ما يثير مسخطهم فى رواية شتى، بسبب إشاراتنا المستمرة إلى بنيتها الروائية. ولكن شكوفسكى يرى أن قيام رواية بإباطة اللثام عما تصطنعه من وسائل خاصة، هو أهم عمل "أدبى" تستطيع هذه الرواية أن تقوم به.

ولقد أحدثت فكرتنا "التغريب" و "إباطة اللثام" أثراً مباشراً فى مفهوم برخت المشهور عن "فعل التغريب"، فشارك برخت الشكلىين الروس موقفهم العدائى للصريح من المبدأ الكلاسى الذى كان ينادى بضرورة أن يخفى الفن عملياته الفنية ("الفن هو أن تخفى الفن" (ars celare artem)^(٢)؛ ذلك لأن الأديب عندما يقدم على أنه وحدة متجانسة

(٢) من أوفيد، بحاليون.

منسجمة من الخطاب، أو تمثيل طبيعي للواقع، فإنه يبدو في نظر برخت عالية مخادعة ورجعية سياسية، فمن الممكن في مسرح برخت أن تقوم ممثلة - على سبيل المثال - بأداء دور شخصية رجل، لكي تسقط الألفة عن الدور وتقضى على السمة الطبيعية فيه، فتتفخع للمشاهدين- بتفريخها للدور - إلى الانتباه ليقظ لنوعية الذكورة في الدور. ولكن الاستخدامات الميضية الممكنة لمثل هذه الوسيلة لم تكن تخطر ببال للشكبيين الذين ظلوا اهتمامهم كله منصبا على التقنية في ذاتها.

القصة : Narrative

كان شعراء المأساة الإغريق يستقون مادتهم من القصص الماثورة التي تتكون من سلسلة من الأحداث، مما جعل أرسطو يعرف الحكبة Mythos في القسم السادس من "فن الشعر" بأنها ترتيب الأحداث الواقعة". وتتميز الحكبة تميزا واضحا عن القصة التي يمكن أن تكون أساسا لها، فالحبكة هي التنظيم الفني للأحداث التي تصنع قصة. وكانت التراجييديا الإغريقية تبدأ عادة بعملية استرجاع، هو استعادة موجزة للأحداث التي وقعت من الحكاية قبل تلك الأحداث التي لختيرت من أجل الحكبة. أما في "إنشادة" فرجيل و"الفردوس المفقود" لميلتون فإننا نجد أنفسنا منغمسين مرة واحدة في معمعة الأحداث in medias res بينما تقدم الأحداث السليقة من القصة تقديمًا فنيا في مراحل متباينة من الحكبة في شكل قص استرجاعي غالبا، كأن يقص إنياس سقوط طروادة على يدو في قرطاج، أو يحكي رافايل عن الحرب التي حدثت في السماء لأدم وحواء في الفردوس.

ويحتل التمييز بين "الحبكة" و"الحكاية" مكانا متميزا في نظرية الشكليين الروس عن القصة، فهم يؤكدون أن "الحبكة" (sjuzet) هي التي تتفرد وحدها بالخاصية الأدبية، أما القصة أو "الحكاية" fabula فهي مجرد مادة خام تنتظر يد الكاتب البارِع الذي ينظمها. ولكن مفهوم "الحبكة" لدى الشكليين كان أكثر ثورية من مفهومها الأرسطي، على نحو ما تكشف لنا دراسة شكولسكي عن لورنس ستيرن. فالحبكة في "تريسترام شاندي" ليست مجرد ترتيب لأحداث القصة، بل هي أيضا كل "الوسائل" المستخدمة للتدخل في مجرى القصة وليطاؤه، فالاستطرادات والحيل الطباعية وإحلال أجزاء من الكتاب محل غيرها (التقديم، الإهداء، إلخ) والأوصاف المسهبـة كلها وسائل تركز انتباهنا على شكل الرواية.

وهكذا، فإن الحكمة فى هذه الحالة هى، بمعنى معين، انتهاك للترتيب الشكلى المتوقع للأحداث. وعندما يقوم مستيرين بهذا الإحباط للترتيب المألوف للحكمة، فإنه يلفت انتباهنا إلى "الحيك" نفسه من حيث هو موضوع أدبى؛ ولذلك فإن نظرة شكوفسكى إلى الحكمة هى نظرة مختلفة عن المفهوم الأرسطى تماماً، ذلك لأن الحكمة الأرسطية المحكمة ينبغي أن تقدم لنا الحقائق الأساسية المألوفة فى الحياة الإنسانية، مما يستلزم كونها ممكنة الحدوث فى الواقع، وتنقسم بنوع من الحتمية، أما عند الشكليين فكثيراً ما كانت نظرية الحكمة ترتبط بمفهوم "التغريب"، فالحكمة تمنعنا من النظر إلى الأحداث على أنها نمطية مألوفة.

التحفيز^(١) Motivation

أطلق بوريس توماشيفسكى Boris Tomashevsky على أصغر وحدة من الحكمة اسم "الحافز" Motif^(٢) الذى يمكن فهمه بوصفه عبارة مفردة أو فعلاً مفرداً. وهو يميز بين الحافز "المقيد" والحافز "الحر". أما الأول فهو الحافز الذى تتطلبه الحكاية أو للقصة، بينما الثانى هو حافز غير أساسى من وجهة نظر الحكاية أو للقصة. ولكن إذا نظرنا إلى الأمر من المنظور الأدبى فإن الحوافز للحره تغدو موضع تركيز الفن. وعلى سبيل المثال، فإن الوسيلة التى تجعل رفاتيل يروى قصة الحرب فى السماء هى حافز حر؛ لأنها ليست جزءاً من الحكاية المطروحة، ولكن للحافز أكثر أهمية من الناحية الشكالية بالقياس إلى حكاية الحرب نفسها، ذلك لأنه حافز يتيح لميلتون إيماج الحكاية فى حيكته الشاملة بطريقة فنية.

هذه النظرة تقلب، رأساً على عقب، المفهوم التقليدى الذى يجعل الوسائل للشكالية خاضعة للمضمون، فمن الواضح أن الشكليين ينظرون، بطريقة معكوسة، إلى أفكار

(١) المصطلح يشير إلى نظام الإنسان الذى يرور إدراج حوافز معينة أو إدراج مجموعها.

(٢) كلمة litom مصطلح موسيقى، ونعنى - بالتغريب - "اللحن المميز"، وقد استخدمها فاحر بمعنى اللحن الموجه Lvitontic (بالألمانية)، أى أن كل شخصية فى الدراما الموسيقية لها لحن معين، يظهر مع هذه الشخصية ويدل على وجودها. وهى مستخدمة فى المسرح والسينما عند الحديث عن "موتيفة" إلخ. ولكن معناها فى هذا السياق أقرب إلى الموضوع الموجه أو "لوحة الموجهة".

للقصيدة وموضوعاتها وإشارتها إلى الواقع على أنها مجرد ذريعة خارجية يلجأ إليها الكاتب للتبرير استخدامهِ الوسائل الشكلية، وهم يطلقون على هذا الاعتماد على عناصر خارجية غير أدبية اسم "التحفيز" Motivation. وفي رأى شكولوفسكى، فإن رولية (ترسترلم شاندى) فريدة فى بابها؛ لأنها خالية تماماً من التحفيز، فالرواية مصنوعة صنعا كاملا من وسائل شكلية تميظ اللثام عن نفسها.

وأكثر أنماط "التحفيز" شيوعا هو ما ندعوه باسم "الواقعية"، فمهما كانت الكيفية التى يتركب بها للعمل من الناحية الشكلية فإننا نظل نتوقع منه، فى كثير من الأحيان، أن يمتحننا الإيهام "بالواقع"، ونتوقع من الأدب أن يكون "مطبقا للحياة"، وربما أن نعجتها للشخصيات أو الأوصاف التى لا تطابق توقعنا المعتاد لما يكون عليه العالم بالفعل. ومن هنا، فإننا حين نلاحظ غياب التحفيز الخارجى، فإننا نطلق أحكاماً مثل: "إن الرجل الذى لا يجب لا يسلك على هذا النحو"، و "لبناء هذه الطبقة لا يمكن أن يتحدثوا بتلك الطريقة". ولكننا - من ناحية أخرى - يمكن أن نألف أمورا مستحيلة وممتعة من شتى الأنواع، كما لووضح تومشفسكى. بمجرد أن نتعلم قبول مجموعة جديدة من الأعراف، فنحن لا نلتفت - على سبيل المثال - إلى الطريقة المستحيلة التى يتم بها إلقاء الأبطال من الموت وهم على وشك أن يقتلوا بأذى الأشرار، فى قصص المغامرات.

ولقد أصبح موضوع "التحفيز" موضوعا بالغ الأهمية فى عدد كبير من النظريات الأدبية اللاحقة، وقد لخص جونلثان كوللر الموضوع كله تلخيصا بارعا بقوله:

"إن تمثل شئ أو تفسيره يعنى وضعه أو استحضاره داخل إطار النظام التى تتيحها للثقافة. وهذا يتم عادة بالحديث عن هذا الشئ بلون من ألوان الخطاب تقبله تلك الثقافة بوصفه خطبا طبيعيا".

ولا يتوقف إبداع البشر فى إيجاد طرائق لإضفاء معنى على أكثر ألوان الخطاب أو الكتابية عشوائية أو فرضوية، فنحن لا نقبل أن يظل "النص" غريبا عنا أو نأقيا عن أطرنا المرجعية، ونلج على "تطبيع" Naturalising هذا النص ومحو "تصيته"، وإذا واجهنا صفحة مليئة بصور أدبية واضحة العشوائية فإننا نؤثر للقيام بتطبيع هذه الصور،

فنعزوها إلى عقل مضطرب، أو ننظر إليها على أنها تعبير عن عالم مختل للنظام، بدل أن نتقبل اختلال نظمها على أنه أمر غريب يتلوى على التفسير. ولا شك أن الشكليات قد استبقوا الفكر البنوي وما بعد البنوي عن طريق الاهتمام بسمات النصوص التي تقاوم عملية التطبيع المستمرة. فلقد رفض شكوفسكي تفسير الاضطراب الغريب لرواية (ترسترام شاندو) بكونه تعبيراً عن عقل ترسترام الملتوى، ولفت الانتباه بدلاً من ذلك إلى "الأدبية" Literariness الملحة للرواية، تلك الأدبية التي تقاوم التطبيع (ومع ذلك لا تستطيع أن تتوقاه في آخر الأمر).

العنصر المهيمن The dominant

ولقد أدرك الشكليون - تكريجياً - أن الوسائل الأدبية ليست من قبيل القطع الثابتة الجاهزة التي يمكن للمرء أن يحركها كما يشاء داخل اللعبة الأدبية؛ ذلك لأن قيمة هذه الوسائل ومعناها يتغيران بتغير الزمان والمكان. وما أن وصل الشكليون إلى هذا الإدراك حتى تراجع مفهوم "الوسيلة" Device ، بوصفه المفهوم الرئيسي. ولقد كان لهذا التحول أثر بعيد المدى؛ إذ لم يعد الشكليون يلزمون أنفسهم بالفرض المطلق للمضمون بل أصبحوا قادرين على إدماج مبادئ الرئيسية - مبدأ التفريب - في صميم نظريتهم، أي أنهم بدلاً من أن يضطروا إلى الحديث عما يقوم به الأدب من تفريب للواقع، أصبحوا قادرين على الإشارة إلى ما يقوم به الأدب من تفريب لنفسه. للعناصر "لداخالية" في العمل الأدبي يمكن أن تصبح من قبيل الروتين الآلي، أو يمكن أن تغدو ذات وظيفة جمالية إيجابية. والوسيلة نفسها يمكن أن يكون لها وظائف جمالية مختلفة في أعمال أدبية مختلفة. أو يمكن أن تغدو آلية تماماً. مثال ذلك أن الألفاظ المهجورة أو المترتيب اللاتيني للكلمات يمكن أن يؤدي وظيفة ساخرة في أهجية، أو تغدو مبتذلاً بوصفه من مألوف "اللغة الشعرية". وفي الحالة الأخيرة، لا يدرك القارئ الوسيلة من حيث هي عنصر وظيفي، إذ تنطمس ملامحها بالطريقة نفسها التي تغدو بها الإدراكات الحسية المألوفة آلية تؤخذ مأخذ التسليم. وتعني هذه النظرة تتناول الأعمال الأدبية من حيث هي أنساق متحركة، تبنى عناصرها في علاقات، بحيث يحتل بعضها موضع الصدارة وبعضها يصبح مجرد خلفية، فإذا "نطمس" عنصر من العناصر وتراجع إلى الوراء (كالألفاظ الحقة مثلاً) فإن عناصر

أخرى يمكن أن تبرز إلى الأمام، وتصبح عنصرا مهيمنًا (كالحبكة أو الإيقاع مثلا) فى نسق العمل الأدبى. ولقد توقف ياكوبسون عند مفهوم "العنصر المهيمن" عام ١٩٣٥، بوصفه مفهومًا لدى المدرسة الشكلية، وحدده بأنه "العنصر الذى يحتل البؤرة من العمل اللغوى؛ فهو الذى يحكم غيره من العناصر أو المكونات ويحددها ويحورها".

ولكد ياكوبسون - بحق - الطابع غير الألى لهذه النظرة إلى التقنية اللغوية، فالعنصر المهيمن هو الذى يمنح العمل بؤرة تبلوره، وييسر وحدته أو نظامه الكلى Gestalt، بل إن فكرة للتقريب نفسها تتضمن معنى للتغير والتطور للتاريخى، إذ بدل أن يبحث التشكليون عن حقائق مرمدية تجمع الألب العظيم كله فى قانون مفرد، اتجهوا إلى فهم تاريخ الألب بوصفه ثورة دائمة واحدة، على نحو غدا معه كل تطور جديد بمثابة محاولة لرفض الألفة الجامدة والاستجابة المعتادة. كذلك، فإن هذا الفهم الحركى (الدينامى) للعنصر المهيمن أتاح للتشكليين سبيلا ناعما لتفسير التاريخ الأدبى، على نحو غدت معه الأشكال الأدبية لا تتغير أو تتطور بطريقة عشوائية بل نتيجة تغير العنصر المهيمن نفسه، فتم تحول دائم فى العلاقات المتبادلة بين العناصر المختلفة للنسق الشعرى. وأضاف ياكوبسون إلى ذلك فكرة طريفة مؤداها أن النظرية الأدبية، فى عصور معينة، يمكن أن يحكمها عنصر مهيمن ينبع من نسق غير لئى، فقد كان العنصر المهيمن على شعر عصر النهضة الأوروبية نابعا من اللون البصرية. وتوجه الشعر الرومانسى صوب الموسيقى، أما العنصر المهيمن فى الواقعية فكان فن القول. ولكن أيا كان العنصر المهيمن فإنه ينظم بقية العناصر فى العمل الفردى، فيقدم عناصر على غيرها فى الاهتمام الجمالى، أو يتراجع بعناصر ربما كفت من قبل فى المقامة بوصفها مهيمنة فى أعمال أدبية تنتمى إلى عصور سابقة. وما يتغير - فى نهاية الأمر - ليس عناصر للنسق (التركيب، الإيقاع، الحبكة، الألفاظ إلخ) ولكن "وظيفة" عناصر بعضها أو مجموعات من العناصر، فعندما كتب ألكسندر بوب - على سبيل المثال - الأبيات التالية فى التهكم على شخصية العاكف على الكتب القديمة، فقد كان يعول على هيمنة قيم الوضوح النثرى لتعينه على تحقيق غرضه^(١) :

(١) لا تظهر الترجمة - للأسف - الاستعمال اللغوى الذى جعل فى الأصل .

"من هو، المحضى فى صومعته،

ذو الوجه للجهم، الذى تطوه غيرة الكتب،

عيناى تتمايلان، العالم للعلامة

الذى يقتات مزق ورق للكتابة، ويدعى المريد دودة الكتب".

إن استخدام لغة تشوسر، ونظام الكلمات عنده، بطريقة عفى عليها الزمن، هو أمر ينقله القارئ على الفور بوصفه تحذلقا فكاهيا . ولكن هذا الأسلوب نفسه كان يستخدمه إلموند سبنسر فى عصر سابق دون أن يوحى بأية نبرة ساخرة؛ أى أن تغير العنصر المهيمن لا يمارس تأثيره داخل نصوص أدبية بعينها فحسب بل داخل عصور أدبية معينة أيضا.

مدرسة باختين^(٧) :

فى الحقبة المتأخرة من الشكلية، ظهر ما يسمى بمدرسة باختين التى جمعت جمعا مثمرا ما بين الشكلية و الماركسية. ولما كان التحقق من أسماء المؤلفين الحقيقيين لمجموعة من الكتب الأساسية فى هذه المدرسة مسألة محل خلاف، فليس أمامنا سوى أن نشير إلى الأسماء التى ظهرت على صفحات العناوين الأصلية لهذه الكتب كأسماء ميخائيل باختين Mikhail Bakhtin وبثل ميديفيد Pavel Medvedev وفالنتين فولوشينوف Valentin Voloshinov. ولقد ظلت هذه المدرسة شكلية فى اهتمامها بالبنية اللغوية للأعمال الأدبية، ولكنها تأثرت تأثرا عميقا بالماركسية فى إيمانها بأن اللغة لا يمكن فصلها عن الإيديولوجيا. هذه الصلة الوثيقة بين اللغة والإيديولوجيا. جذبت الأدب فورا إلى الملجأ الاجتماعى والاقتصادى وهو موطن الإيديولوجيا. ولكن نظرة مدرسة

(٧) هناك أكثر من ترجمة عربية متاحة لأعمال باختين، منها:

- لقضايا الفن الإبداعى عند دوستويفسكى ترجمة جميل نصيف الكرستى ومراجعة حياة شرارة، بغداد

١٩٨٦

- الخطاب الروائى، ترجمة محمد يراند، دار الفكر، القاهرة ١٩٨٧.

باختين إلى الألب تتباعد عن الفرضيات الماركسية التقليدية حول الإيديولوجيا؛ لأنها ترفض معالجة الإيديولوجيا؛ بوصفها ظاهرة ذهنية خالصة، تنشأ تعكسا للبنية التحتية المادية (الواقعية) الاجتماعية والاقتصادية، فالإيديولوجيا لا تنفصل عن وسيطها اللغة في مدرسة باختين، أو كما يوضح فولوشينوف الأمر بقوله "إن الوعي نفسه لا ينشأ ويغدو حقيقة لها كينها للمستقل إلا في التجسد المادى للعلامات". إن اللغة التى هى نسق علامات ينبنى اجتماعيا هى نفسها وقع مادى.

ولم تكن مدرسة باختين مهتمة باللغويات التجريدية التى أصبحت أساس البنيوية فيما بعد، بل كانت مهتمة باللغة - أو للخطاب - من حيث هى ظاهرة اجتماعية. ولقد كان الاستيعار الأساسى الذى توصل إليه فولوشينوف هو أن "الكلمات" علامات اجتماعية فعالة دينامية، قادرة على تقبل معان ودلالات مختلفة، لدى الطبقات الاجتماعية المختلفة، فى المواقف الاجتماعية والتاريخية المختلفة. وقد هاجم اللغويين الذين بحثوا اللغة بوصفها موضوعا للبحث جامدا، محايدا، ساكنا (بما فهم دى موسير). ورفض تماما الفكرة التى تسلم بوجود "لفظ لأحدى الجانب جاهز معزول، مفصول عن سياق اللغوى والفعلى، لا يقبل أى نوع ممكن من أنواع الاستجابة الفعالة، وإنما يقبل الفهم السلبى فحسب". وقد تترجم اللفظة Slovo بـ "الكلمة"، ولكن مدرسة باختين تستخدم هذه اللفظة بنبرة اجتماعية قوية (تجعلها أقرب إلى اللفظ Utterance أو "الخطاب" Discourse فى المصطلح المعاصر)، فالعلامات اللغوية مضمار للصراع الطبقي المستمر الذى تحلوه فيه الطبقة الحاكمة - دائما - تضيق معنى الكلمات وصنع علامات اجتماعية "حالية للنبرة". ولكن تعدد النبرة الذى هو سمة حيوية وأساسية للعلامات اللغوية، يغدو واضحا فى أوقات الاضطراب الاجتماعى، عندما تتصالح المصالح المتباينة للطبقات وتتقاطع على أرض اللغة .

ولقد كان ميخائيل باختين هو الذى قام بتطوير النتائج المترتبة على هذه النظرية الدينامية إلى اللغة، وطبقها على النصوص الأدبية. ولكنه لم يعالج الأدب بوصفه تعكسا مباشرا للقوى الاجتماعية، كما قد يتوقع المرء، بل لبقى على اهتمام شكلى الطابع بالبنية الأدبية، وكشف عن الكيفية التى تم بها التعبير عن الطبيعة الدينامية للغة فى أنواع معينة

من التراث الأدبي. ولم يركز اهتمامه على الطريقة التي تعكس بها النصوص الأدبية المجتمع أو المصالح الطبقية، بل على الطريقة التي تصاغ بها اللغة بحيث تقاوم السلطة وتحرر الأصوات المخالفة. وأصب وصف لموقف باختين أنه لغة تحررية، فهو موقف يحتفي بأبلغ الاحتفاء بالكتاب الذين تتيح أصالهم أقصى درجة من الحرية للأشواق المختلفة من القيمة، والذين لا يفرضون سلطتهم على البدائل المخالفة. ولقد كان باختين معاديا للزعة السبائية إلى حد بعيد. أما كتابه الممتاز فهو (مشكلات شعرية دوستوفسكي)^(٨) (١٩٢٩) الذي قدم فيه مقارنة جريئة بين روايات تولستوى وروايات دوستوفسكي، فنلاحظ أننا لا نسمع الأصوات المتباينة في روايات تولستوى إلا وهي خاضعة خضوعا صارما لهيف المؤلف المتحكم، على نحو لا نواجه فيه سوى حقيقة واحدة فحسب، هي الحقيقة التي يراها المؤلف. وأطلق باختين على هذا النمط من الروايات مصطلح النمط "الوحيد للصوت"، أو "المونولوجي" للرواية، وذلك في مقابل النمط المضاد الذي يمثل شكلا جديدا "متعدد الأصوات"، أو "الدIALOGي" الذي طوره دوستوفسكي، حيث لا توجد أية محاولة للتنسيق أو التوحيد بين وجهات النظر المتباينة التي تعبر عنها الشخصيات المختلفة، ولا يمزج وعى هذه الشخصيات المختلفة بوعى المؤلف، أو تدفع الشخصيات لوجهة نظره، بل تظل محتفظة بتكاملها واستقلالها، فهي ليست موضوعات لكلمة المؤلف فحسب بل ذوات فاعلة لها كلمتها المباشرة الدالة في الوقت نفسه. ويستكشف باختين في هذا الكتاب، وفي كتابه اللاحق عن رابليه، الاستخدام للباحث على التحرر، والمؤدى في أحيان كثيرة إلى الثورة، لأشكال متعددة من "الدIALOG" أو "الحوار" في الثقافة القديمة والوسيلة وثقافة عصر النهضة.

وتؤدى مناقشة باختين لظاهرة "الكرنفال" Carnival^(٩) إلى تطبيقات مهمة على نصوص معينة، وكذلك على تاريخ الأنواع الأدبية، فالاحتفالات المرتبطة بالكرنفال

(٨) سبقت الإشارة إلى ترجمته بعنوان "فضايا الفن الإبداعى عند دوستوفسكى" وهي ترجمة غير دقيقة لكلمة Poetics التي تقابل الفن الإبداعى في الترجمة العربية.

(٩) ربما كانت أقرب كلمة Carnival - الفرنسية الأصل - هي "المهرجان الاحتفالى"، ولكننى آثرت علم الترجمة حفاظا على دلالتها الخاصة في نقد باختين، حيث يقترن معناها بالأعضاء بعداد الأصوات، وانطلاقها الذي لا يجعل لصوت سلطانا على غيره من الأصوات، كأننا إزاء "مولد" يتقلب فيه التراتب الهرمى للعلاقات والطبقات والأعراف.

احتفالات جماعية شعبية، ينقلب فيها الترتيب الهرمي رأساً على عقب (فيفندو الحققي عقلاء وللملوك شحاذين)، وتختلط الأضداد (الحقيقة والوهم، النعيم وللجحيم)، وينتهك المقدس وتعلن "سبية منتقبة" تبسط نفسها على كل الأشياء، فيتحطم كل ما هو مملووى جامد لو جهه، ويتفكك، ويصبح موضوعاً للهزؤ والسخرية. هذه الظاهرة الاجتماعية الشعبية الداعية إلى التحرر، والمتحررة في الوقت نفسه، كانت ذات أثر فعال في آداب عصور متباعدة، لكنها أصبحت عنصراً مهيمناً على نحو خاص في عصر النهضة الأوروبية. ويستخدم باخثين مصطلح "الكرنفالية" Carnivalisation لوصف أثر ظاهرة الكرنفال في تشكيل الأنواع الأدبية. وتتمثل بولكير الأشكال الأدبية للكرنفالية في "محاورات سقراط" و"الهجائيات للمينية". أما "محاورات سقراط" فكانت في أصلها أقرب إلى فورية الحوار للشفاهى، حيث ينظر إلى كشف الحقيقة على أنه لمبطة للثام عنها، من خلال تبادل الآراء، لا على أنه مونولوج (حديث منفرد) متسلط. صحيح أن المحاورات الديمقراطية^(١٠) وصلتنا في أشكال أدبية مصقولة هذبها أفلاطون، ولكن بعض هذه "النسبية للمنتشبة" للكرنفال ظلت بالية في الأعمال المكتوبة، برغم بعض التخفيف الذي طرأ على سمة البحث الجماعى، حيث تتصلم وجهات النظر، دون ترتيب هرمى صارم للأصوات يفرضه المؤلف. ويلاحظ باخثين أن صورة سقراط "المعلم" تبرز في المحاورات الأفلاطونية الأخيرة، وتحل محل الصورة الكرنفالية لسقراط المحرض الذى يستثير المحاجة، ويولد الحقيقة من الآخرين بدل أن يكون هو صاحب هذه الحقيقة.

أما فى الأهجية للمينية "Menippean satire"^(١١) فإن المستويات الثلاثة، وهى العالم العلوى (الأولمبى) والمطفى والأرضى، تعالج كلها تبعاً لمنطق الكرنفال، ففى العالم المطفى -على سبيل المثال تتلاشى اللامساواة المساندة بين البشر على الأرض، ويفقد

(١٠) فى الجزء الخامس بمنهج الحوار، فى الدراسة التى كتبها غواد زكريا، عن جمهورية أفلاطون، ذكر شيئاً مشابهاً لهذا عندما حلل طبيعة الاختلاف بين الحوار السقراطى المباشر، المتكافئ، والحوار الأفلاطونى، المكتوب، الذى يمرض فيه المؤلف نفسه بجميع وجهات نظر المتحاورين.

(١١) الأهجية المينية سمة إلى الطراز الهجائى الساخر الذى ابتلعه الشاعر اليونانى مينيبوس Menippus فى القرن الثالث قبل الميلاد، وطوره الشاعر الرومانى ماركوس فارو Marcus Varro فى القرن الأول قبل الميلاد، وذلك فى أماحيه التى أطلق عليها اسم الأماحى المينية Satura mēnippēa التى تحطط الحد بالهزل، وتمزج الشعر بالثر، والتي كانت بداية تقاليد انتهت بما عرف باسم "الأهجية المينية" La Satire Ménippée فى فرنسا فى العقد الأخير من القرن السادس عشر.

الأباطرة تيجانهم يلتقون بالشحاذين لقاء الأنداد. ويستمتع مستوفيسكى كل التآليل المتعددة للأب الكرنفالى، فحكايته العجيبة "بويوك" (١٨٧٣) تكاد تكون أمجية مبنية خالصة، فيها مشهد المقبرة، يبلغ ذروته فى تصوير غريب "الحياة قصيرة خارج الحياة"، يعيشها الموتى فى المقبرة، حيث يتمتع الموتى - قبل أن يفقدوا وعيهم الذئوى تماما- بفترة لشهر قليلة، يتحررون فيها من كل التزامات الحياة المعتادة وقوانينها، على نحو يستطيعون معه كشف ما فى داخلهم فى حرية صارخة لا قيد عليها. ويعلن البارون كلينغتش، "ملك" الجثث، عن ذلك بقوله: "لريد منكم جميعا أن تقولوا الحقيقة. وإذا كان من المستحيل أن يحيا الناس على الأرض دون كذب، لأن الحياة والكذب مترادفان، فلئنا هنا سوف نقول الحقيقة على سبيل المزاح". هذا المشهد ينطوى على بذرة الرواية "متعددة" الأصوات التى تتحرر فيها الأسماء لتتطرق على نحو يقب الأوضاع ويحدث فيها صدمة، دون أن يتدخل للكتب بين للشخصية الروائية والقارئ .

ويثير باختين مجموعة من الموضوعات المحورية التى طورها المنظرون اللاحقون، فقد نظر الرومانسيون والشكليون - قبل باختين - إلى النصوص الأدبية بوصفها وحدات عضوية، أو أبنية متكاملة، يضم القارئ نهائيتها السابقة -أخر الأمر - فى وحدة جمالية. ولكن كشف باختين عن الخاصية الكرنفالية فى الألب يخفف من حدة هذه النزعة العضوية التى سلم بها السابقون عليه، ويدعم الفكرة (اللاحقة) للقاتلة بأن الأعمال الأدبية الأساسية يمكن أن تكون متعددة المستويات مستعصية على الاتحاد. وذلك منظور يترك المؤلف فى وضع أقل هيمنة بكثير من حيث علاقته بكتابتها، ويحول فكرة الهوية للفردية إلى فكرة إشكالية، على نحو تغدو معه للشخصية مراوغة، وهمية، ملتوية. ويشكل هذا رأى استباقا لأحد العناصر الرئيسية التى يهتم بها النقد قريب العهد، القائم على التحليل النفسى، وإن كان على المرء أن لا يبالغ فى ذلك، وينسى أن باختين حافظ بقوة على اعتقاده بأن القدرة الفنية للكتب تظل هى المسيطرة، فعمله لا يتضمن التشكك الجذرى فى دور المؤلف على نحو ما نرى فى عمل رولان بارت Roland Barthes لو غيره من البنويين. ومع ذلك، فإن باختين يشبه بارت فى "إشاره" الرواية متعددة الأصوات، ويشبهه فى تفصيل الحرية و "اللذة" Pleasure على السلطة و "اللياقة" Decorum، بل إن هناك نزوعا لدى النقد قريبي العهد إلى تناول النص متعدد

الأصوات، وغيره من أولان النص "التعدي" بوصفه النص وليس القاعدة النص الاستثناء، أعنى أن هؤلاء النقاد يتناولون النصوص متعددة الأصوات على أنها أقرب إلى التعبير عن حقيقة الأدب من أنواع النصوص أحادية المعنى (المونولوجية). وقد يروق ذلك القراء المحدثين الذين نشلوا على قراءة جيمس جويس وصمويل بيكت، ولكن علينا ملاحظة أن باختين ويارت يطرحان تفصيلات تتبع من توجيهاتهما الاجتماعية والإيديولوجية. ومع ذلك، تبقى حقيقة أن باختين استهل خطأ مشرا من التطور بتأكيد انفتاح النصوص الأدبية وعدم ثباتها.

الوظيفة الجمالية :

لقد قلنا من قبل انتقال للنزعة الشكلية من فكرة شكولوفسكى عن النص بوصفه مجموعة من الوسائل إلى فكرة تيتوف عن النص بوصفه نمقا وظيفيا، ويمكن أن نضيف أن ذروة هذا الانتقال تمثلت فى البيان المعروف باسم أطروحات ياكوبسون - تيتوف (١٩٢٨)، فقد كانت هذه الأطروحات رفضا للشكلية الألية، ومحاولة لتجاوز منظورها الأدبى الضيق عن طريق محاولة تحديد العلاقة بين "المتتالية الأدبية" (النسق) وغيرها من أنواع "المتتالية التاريخية" Historical Series. وقد أكدت هذه الأطروحات أن الكيفية التى يتطور بها النسق الأدبى تاريخيا لا يمكن فهمها دون الكيفية التى تؤثر بها الأنماط الأخرى فى هذا النسق، وتحدد - جزئيا - مساره للتطور. ومن جهة أخرى، ألحت هذه الأطروحات على أن السبيل الأمثل لفهم الترابط بين الأنماط إنما يبدأ من ضرورة الاهتمام بالقوانين الكامنة للنسق الأدبى. وبرغم الطبيعة التجريبية للصارمة لهذه الأطروحات فإنها تطرح برنامجا للبحث يؤثر الإعجاب - برنامجا لم يتابعه الباحثون إلى الآن.

ولقد وصلت "حلقة براغ اللغوية" التى تأسست عام ١٩٢٦ المدخل البنوي وعلت على تطويره، فأكد موكلوفسكى Mukarovsky - على سبيل المثال - أن من الحق استبعاد العوامل غير الأدبية من التحليل النقدي، وتبنى نظرة تيتوف الديناميكية إلى الأبنية الجمالية، فاهتم كل الاهتمام بالتوتر الدينامي بين الأدب والمجتمع فى أى إنتاج فنى. وتتصل أكثر أفكار موكلوفسكى أهمية بما يسميه "الوظيفة الجمالية"، تلك الوظيفة

التي يؤكد أنها ليست مقولة جامدة ثابتة، بل مقولة متحركة الأبعاد، دائمة التحول؛ ذلك لأن الموضوع الواحد يمكن أن تكون له وظائف متعددة فيما يقول موكاروفسكى، فالكنيسة - مثلا - يمكن أن تكون مكانا للعبادة وعملا من أعمال الفن في آن. والحجر يمكن أن يكون حاجزا للبواب أو قنيفة أو ملء بناء أو موضوعا لتخوق فنى. والأزياء علامات شديدة للتعبير يمكن أن تكون لها وظائف اجتماعية وسياسية وشهوية وجمالية. وفى وسعنا أن نلاحظ هذه القابلية للتنوع ذاتها فى المنتجات الأدبية، فالخطبة السياسية، والسيرة الذاتية، والرسالة، والكلمة للدعائية، يمكن أن تتطوى كلها - أولا تتطوى - على قيمة جمالية فى المجتمعات والمصور المتباينة. وهكذا، فإن محيط دائرة "الفن" متغير على الدوام، ويرتبط ارتباطا ديناميا ببنية المجتمع.

لقد بنى نقاد ماركسيون، فى الأونة الأخيرة، استتصلا موكاروفسكى هذا؛ لكى يثبتوا التأثيرات الاجتماعية للفن والأدب فحن لا نستطيع أبدا أن نتحدث عن الأدب كما لو كان مجموعة ثابتة من الأعمال الأدبية، أو مجموعة متعينة من الوسائل، أو كمية ثابتة من الأشكال والأنواع، بل إن إضفاء شرف للقيمة الفنية على موضوع أو نتاج، هو فعل اجتماعى، لا يفصل فى آخر المطاف عن الإيديولوجيات السائدة. وآية ذلك أن التغيرات الاجتماعية الحديثة قد أنتجت موضوعات لم يكن لها من قبل وظائف فنية، ولكننا أصبحنا ننظر إليها بوصفها موضوعات فنية قبل كل شئ. وأماننا الوظيفة الدينية للأيقونات للمسيحية، والوظيفة المنزلية للأثنية الإغريقية، والوظيفة العسكرية للدروع - هذه الوظائف أصبحت ثانوية بالقياس إلى الوظيفة الجمالية الأساسية فى الأزمنة الحديثة. كذلك، فإن ما يختاره الناس على أنه فن "جاد" أو ثقافة "رفيعة" إنما هو أمر خاضع - بالمثل - للقيم المتغيرة، فموسيقى الجاز التى كانت فيما مضى مجرد موسيقى محصورة فى المواقير والحانات قد أصبحت فنا جادا، برغم أن أصولها الاجتماعية "الدنيا" مازالت تثير الخلاف حول تقييمها. من هذا المنظور، لا يعود الفن والأدب من قبيل الحقائق السردية، بل يقبل كلاهما دلما تعريفات جديدة، فالطبقة المهيمنة فى كل حقبة تاريخية لها تأثيرها المهم فى تحديد الفن، وكلما نشأت اتجاهات جديدة حرصت هذه الطبقة عادة على إيمانها فى عالمها الإيديولوجى .

إن نظريات باختين وأطروحات ياكوبسون وتيتيفوف وأعمال موكاروفسكى كلها إنجازات تتجاوز الشكالية الروسية "الخالصة" التى طرحها شك洛夫سكى ونوماشفسكى وإيخنباوم، وتشكل تمهيدا جيدا للفصل التالى عن النقد الماركسى، ذلك النقد الذى ترك تأثيره - على أية حال - فى الاهتمام المتزايد للشكليين بالجوانب الاجتماعية من الفن. صحيح أن العزلة التى فرضها الشكليون على النسق الأدبى تتنافر مع اتجاه الماركسيين إلى إخضاع الألب للمجتمع، لكننا سوف نكتشف أن النقد الماركسيين لم يكونوا جميعا يسرون فى الخط الصلرم للشكالية الذى انضم به التراث السوفيتى.

قراءات مختارة
نصوص أساسية

Bakhtin, Mikhail,

Problems of Dostoevsky's Poetics, Trans. R.W. Rotsel (Ardis, Ann Arbor, 1973).

Bann, Stephen and Bowlt, John E. (eds),

Russian Formalism (Scottish Academic Press, Edinburgh, 1973).

Lemon, Lee T. and Reis, Marion J. (eds),

Russian Formalist Criticism: Four Essays (Nebraska University Press, Lincoln, 1965). Contains classic essays, including Shklovsky's on Sterne.

Matejka, Ladislav and Pomorska, Krystyna, (eds),

Readings in Russian Poetics: Formalist and Structuralist Views (MIT Press, Cambridge, Mass, and London, 1971).

Medvedev, P.N. and Bakhtin, Mikhail,

The Formal Method in Literary Scholarship, Trans. A.J. Wehrle.

(Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978).

Mukarovsky, Jan,

Aesthetic Function, Norm and Value as Social Facts, Trans. M.E. Suino (Michigan University Press, Ann Arbor, 1979).

مقدمات

Bennett, Tony,

Formalism and Marxism (Methuen, London and New York, 1979).

Erlich, Victor,

Russian Formalism: History Doctrine (3rd edn, Yale University Press, New Haven and London, 1981). The classic introduction.

Jefferson, Ann,

"Russian Formalism" in *Modern Literary Theory, A Comparative Introduction*, Ann Jefferson and David Robey (eds), Batsford, London, 1982).

قراءات إضافية

Jameson, Fredric,

The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism (Princeton University Press, Princeton, N.J. and London, 1972).

Pike, Christopher (ed),

The Futurists, the Formalists, and the Marxist Critique (Ink Links, London, 1979). An anthology.

Selden, R,

Criticism and Objectivity (Allen & Unwin, London, Boston, Sydney, 1984). chap 4, 'Russian Formalism, Marxism, and "Relative Autonomy" .

Thompson, E.M.,

Russian Formalism and Anglo- American New Criticism (Mouton, The Hague, 1971).

Trotsky, L.,

Literature and Revolution (Michigan University Press, Ann Arbor, 1960).

الفصل الثاني

النظريات الماركسية

النظريات الماركسية

للقند الألبى الماركسى تاريخ أطول من كل أنواع النقْد المعتمة فى هذا الكتاب، فقد طرح ماركس نفسه بعض الأفكار المهمة عن الثقافة والمجتمع فى الأربعينيات من القرن التاسع عشر. ومع ذلك، فليس من الخطأ أن نعد النقْد الماركسى ظاهرة من ظواهر القرن العشرين.

إن المعقّدات الأساسية للماركسية ليست أسهل فى تلخيصها من المعقّدات **Doctrines** المسيحية، ولكن عبارتين شهيرتين لماركس تقدمان نقطة كافية للانطلاق:

"ظلت الفلسفة تفسر العالم بطرق مختلفة ولكن المهم تغييره"، وليس وعى البشر هو الذى يحدد وجودهم، بل إن وجودهم الاجتماعى هو الذى يحدد وعيهم".

لقد كانت كلتا العبارتين حثية على نحو مقصود؛ ذلك لأن ماركس كان يحاول توجيه فكر الناس فى اتجاه مضاد عن طريق مناقضة المعقّدات النظرية التى كانت من قبيل المسلمات فى عصره، فأكد ... أولاً ... أن الفلسفة ظلت تأملاً محلقاً، وحن الوقت الذى ينبغى أن تشمل فيه بالعالم الفعلى، وذهب ثانياً إلى أن هيجل وأتباعه فى الفلسفة الألمانية قد ألقونا بأن العالم محكوم بالفكر، وأن مسيرة التاريخ هى تكشف جنلى تدريجى لقوانين العقل، وأن الوجود للمادى تعبير عن ماهية روحية غير مادية مما دفع الناس إلى التسليم بأن أفكارهم وحياتهم الثقافية وأنظمتهم التشريعية ومعتقداتهم من إبداع عقل إنسانى، أو عقل يفوق الإنسان، وهو عقل ينبغى للنظر إليه على أنه هو الدليل الذى لا يخيب للحياة الإنسانية. ولكن ماركس يقلب هذه للصيغة رأساً على عقب، فيذهب إلى أن كل الأمناق الفكرية (الإيديولوجية) نتاج للوجود الاجتماعى الفعلى، وأن المصالح المادية للطبقة الاجتماعية المسيطرة هى التى تحدد للكيفية التى ينظر بها الناس إلى الوجود على المستوى الفردى أو الجمعى، فالأمناق التشريعية - على سبيل المثال - ليست

تجليات خلاصة لعقل إنساني أو فوق الإنساني، وإنما هي - في نهاية المطاف- انعكاس لمصالح الطبقة السائدة في حقب تاريخية معينة.

وقد استعار ماركس لنظريته تحييين مجازيين من فن المعمار، فهناك "بناء" فوقى (هو الإيديولوجيا والسياسة) يرتكز على "أساس" (هو العلاقات الاجتماعية الاقتصادية). ولكن تعبير "يرتكز على" لا يساوى بالضبط تعبير "ينتج عن"؛ ذلك لأن ماركس كان يرى أن ما نسميه "ثقافة" ليس واقعاً مستقلاً بذاته، بل إن الثقافة لا تنفصل عن الأوضاع التاريخية التى يبدع بها البشر حياتهم المادية، كما كان يرى أن علاقات الهيمنة والتبعية (الاستغلال) التى تحكم النظام الاجتماعى الاقتصادى فى مرحلة معينة من مراحل التاريخ الإنسانى هى التى "تحدد" بمعنى ما (ولا "تسبب") الحياة الثقافية للكلمة للمجتمع.

ومن الواضح أن النظرية تبدو بالغة الآلية إذا صيغت بصورة مفرطة فى المذاقة. أضى - مثلاً- حين يتحدث ماركس وإيجلز فى "الإيديولوجيا الألمانية" (١٨٤٦) عن الأخلاق والعقيدة والفلسفة بوصفها "أشباحاً تتشكل فى أدمغة البشر"؛ "أشباحاً ليست سوى "انعكاسات وأصداء". لـ "عمليات الحياة الفعلية". غير أن إيجلز يؤكد من ناحية أخرى، فى سلسلة من الرسائل الشهيرة المكتوبة فى تسعينيات للقرن الماضى، أنه بينما كان هو وماركس ينظران دائماً إلى الجانب الاقتصادى بوصفه العامل النهائى الذى يتحكم فى غيره من الجوانب فإنهما كانا- فى الوقت نفسه- ينظران إلى الفن والفلسفة وغيرهما من أشكال الوعي بوصفها أشكالاً لها "استقلالها الذاتى النسبى" وقدرتها المستقلة على تغيير حياة البشر. ولنتعامل فى هذا الصدد: هل هناك سبيل آخر سوى الخطاب السياسى يتوقع به الماركسيون تغيير وعى الناس؟ إننا لو كنا ماركسيين، وأردنا أن ندرس روايات القرن الثامن عشر أو فلسفة القرن السابع عشر فى أوروبا، لأدركنا أن هذه الكتابات قد نشأت فى مراحل محددة من تطور المجتمع الرأسمالى المبكر، فصراع الطبقات الاجتماعية هو الأساس الذى تقوم عليه الصراعات الإيديولوجية، وإذا كان الأدب والفن ينتميان إلى المجال الإيديولوجى، فإن علاقتهما بالإيديولوجيا أقل مباشرة من علاقات الأساق الدينية والتشريعية والفلسفية.

ولقد اعترف ماركس بالوضع الخاص للأدب في فترة شهيرة من كتابه "الأسس Grundrisse"، حيث يناقش مشكلة التضارب الظاهري بين التطور الفني والتطور الاقتصادي، فالتراجيديا اليونانية تعد نزوة للتطور الأدبي، ومع ذلك فقد عاصرت نظاما اجتماعيا وشكلا إيديولوجيا (الأسطورة اليونانية) لم يعد أحد يعترف بهما في المجتمع الحديث. وكانت المشكلة التي واجهها ماركس هي كيفية تفسير أن الفن والأدب الناتجين في تنظيم اجتماعي عفا عليه الزمن منذ عهد بعيد يمكن أن يظلا يمنحنا متعة جمالية، وبظلا في نظرنا "معيارا ومثلا أعلى يستحيل بلوغه". ويبدو أن ماركس قد اضطر إلى أن يقول على مضض؛ التسليم بوجود نوع من الخاصية الكلية و"اللازمية" في الأدب والفن. وأقول "على مضض" لأن ذلك للتسليم كان بمثابة إزعاج منه لإحدى فرضيات الإيديولوجيا- البرجوازية، ولكن من الممكن الآن أن ننظر إلى ما فعله ماركس على أنه نوع من التقهقر إلى أساليب التفكير السابقة (الهيجلية) حول الأدب والفن، فلقد أوضحت مناقشتنا لموكاروفسكي في الفصل السابق ما يمكن النظر إليه الآن بوصفه موقفاً ماركسياً، مؤداه أن قوانين الأدب العظيم تتولد دائما من خلال عمليات اجتماعية، فما نصفه بأنه "عظمة" للتراجيديا اليونانية ليس حقيقة ثابتة الوجود، بل هو قيمة متغيرة، بعيد كل جيل من الأجيال المتعاقبة إنتاجها بطريقة.

ولكن حتى لو رفضنا المكانة المتميزة للأدب فسوف يبقى أمامنا السؤال: إلى أي مدى يستقل للتطور التاريخي للأدب عن التطور التاريخي بوجه عام؟ لقد سلم تروتسكي كتاب "الأدب والثورة"، قد اعترف بأن "الإبداع الفني تغيير وتحويل للواقع، وفقاً لقوانين الفن الخاصة"، ولكن تروتسكي ظل يؤكد أن "الواقع" يبقى العامل الحاسم وليست الألعاب الشكلية التي يلهم بها الكتاب. ومع ذلك، فإن ملاحظات تروتسكي كانت تعهد الطريق لجدل مازال محتما في النقد الماركسي حول الأهمية النسبية للشكل الأدبي والمضمون الإيديولوجي في الأعمال الأدبية.

الواقعية الاشتراكية السوفيتية :

يتميز النقد الماركسي المكتوب في الغرب بأنه نقد جريء منتعش في كثير من الأحيان، وذلك في مقابل الواقعية السوفيتية التي تبدو للقارئ الغربي رثة مسطحة من حيث هي "منهج فني" رسمي شيوعي، فالأطروحات التي قدمها اتحاد الكتاب السوفيت (١٩٣٢-١٩٣٤) كانت نقدياً لأفكار لينين السابقة على الثورة، ولكن على النحو التالي الذي تم تفسيرها به خلال العشرينيات من هذا القرن. وقد طرحت تلك النظرية الأمثلة الأساسية عن تطور الأدب وما يعكسه من علاقات طبقية، فضلاً عن وظيفة في المجتمع.

لقد شجعت ثورة ١٩١٧ الشكلين الروس على المضي في تطوير نظرية ثورية عن الفن، كما رأينا، ولكن ظهرت في الوقت نفسه نظرة شيوعية متصلبة، ناصبت الشكلية العداء، ونظرت إلى تراث الواقعية الروسية في القرن التاسع عشر على أنه الأساس الوحيد الذي يصلح لعلم الجمال في المجتمع الشيوعي الجديد، وأخذ النقاد السوفيت ينظرون إلى الثورات التي تدافعت في الفن (التشكيلي) والموسيقى والأدب في أوروبا منذ عام ١٩١٠ على وجه التقريب (أعمال بيكاسو Picasso وسترافنسكي Stravinsky وشوبنبرج Schoenberg وت. س. إليوت T.S. Eliot) بوصفها نتاجاً متدهوراً للمجتمع الرأسمالي المتأخر، يضاف إلى ذلك أن رفض "زعة الحداثة" للواقعية التقليدية لم يترك إلا "الواقعية الاشتراكية" بوصفها الحارس للتقدم على علم الجمال البرجوازي! ومن هنا، قال الشاعر الدادائي تزارا Tzara - في "صور سافرة" لستوبارد Stoppard - "إن الشيء الغريب في الثورة أنه كلما تطرف بك الموقف المياسي نحو اليسار طويبت بأن يكون فك أكثر برجوازية". وظل المزيج للجامع بين جماليات القرن التاسع والثورة السياسية هو السمة الأساسية للنظرية السوفيتية.

ولقد نبع مبدأ الولاء للحزب Partinost (الالتزام بقضية حزب الطبقة العاملة) من مقالة لينين عن تنظيم الحزب وأدب الحزب (١٩٠٥)، ولكني أشك في سلامة تفسير مقاصد لينين في هذه المقالة عندما أعلان أن للكتاب أحرار في كتابة ما يريدون، ولكن عليهم أن لا يتوقعوا من الحزب أن ينشر لهم في مجلته إلا إذا كانوا ملتزمين بخط

الحزب اليساري، فقد كان هذا القول مطلباً معقولاً في الظروف المضطربة لعام ١٩٠٥، غير أنه اتخذ دلالة استبدادية بعد الثورة، عندما تنكم الحزب في التشرب.

إن خاصية "الشعبية Narodnost" خصية أساسية مطلوبة في الجماليات والسياسة معاً، ويحقق العمل الفني المنتمى إلى أية فترة هذه الخاصية حين يعبر عن مستوى عالٍ من الوعي الاجتماعي بالأوضاع والأحاسيس الاجتماعية السائدة في عصر معين. وينبغي أيضاً أن يتضمن منظوراً "تقديمياً" يلمح للمستقبل في أساليب للحاضر، ويقدم إلى القارئ إحساساً بالإمكانات المثالية للتقدم الاجتماعي من وجهة نظر جماهير الشعب العاملة. وكان ماركس قد ذهب عام ١٨٤٤ - في "مخطوطات باريس" - إلى أن التقسيم الرأسمالي للعمل قد دمر حقبة سابقة من التاريخ الإنساني، كانت فيها الحياة الفنية والروحية متكاملة غير منفصلة عن عمليات الوجود المادي، وكان الحرفيون لا يزالون يعملون بإحساس جمالي، فجاء الفصل بين العمل الفكري والعمل اليدوي ليقضي على الوحدة العضوية للأنشطة الروحية والمادية، ويدفع للجماهير دفعا إلى إنتاج السلع دون متعة الالتزام الخلاق بالعمل. ولم ينج سوى الفن الشعبي الذي عاش بوصفه فن الجماهير، في الوقت الذي تحول فيه تذوق الفن الراقى إلى احتراف يسيطر عليه اقتصاد السوق، ويقتصر على قطاع متميز من الطبقة الحاكمة، وبذهب النقاد السوفيت إلى أن الفن "الشعبي" الحق للمجتمعات الاشتراكية سيكون متاحاً للجماهير، وسوف يعينها على استعادة وجودها المتكامل من بعد ضياع.

أما فكرة الطبيعة الطبيعية للفن فهي فكرة معقدة، فهناك إلحاح مزدوج، في كتابات ماركس وإنجلز والتراث السوفيتي، على التزام الكاتب بالمصالح الطبيعية من ناحية، وعلى الواقعية الاشتراكية في عمله من ناحية ثانية، ولا يُنظر إلى الطبيعة الطبيعية للفن على أنها مسألة تتعلق مباشرة بولاء للكاتب صراحة لطبقته إلا في الأشكال الفجة من الواقعية الاشتراكية، فقد امتدح إنجلز مارجريت هاركيس - في خطابه لها عام ١٨٨٨ - لأن روايتها "فتاة المدينة" ليست رواية اشتراكية مباشرة. وأوضح ذلك بقوله إن بلزك، المؤيد الرجعي لأسرة البوربون الملكية، هو الذي صور المجتمع الفرنسي بكل تفاصيله الاقتصادية على نحو أكثر عمقا من كل المؤرخين الاقتصاديين والأخصائيين المتضلعين

فى هذه الفترة مجتمعين". وكان إحصاء بلزك العميق بإتهام طبة للنبلاء وصعود البرجوازية دافعا إلى "أن يعضى فى اتجاه يخالف ميوله الطبقة وتحيزاته السياسية"، فالواقعية تتجاوز الميول للطبقة، وتلك فكرة لم يكن لها تأثير قوى على نظرية الواقعية الاشتراكية فحسب بل على لائق للمركسى المتأخر بالمثل.

وما دام الكتاب البرجوازيون لإحكام عليهم بناء على أصولهم الطبقة أو التزامهم السياسى الصريح، بل بمدى ما تكشف عنه كتاباتهم من إدراك عميق للتطورات الاجتماعية فى عصرهم، فمن الممكن النظر إلى الواقعية الاشتراكية نفسها بوصفها استمرارا للواقعية البرجوازية وتطوراً لها. وفى هذا الإطار، يمكننا أن نفهم على نحو أفضل العداء السوفيتى لروايات نزعة الحداثة، ففى مؤتمر للكتاب السوفيت - عام ١٩٣٤ - كانت ورقة كارل رادك Karl Radeke تطرح الاختيار بين "جيمس جويس أو الواقعية الاشتراكية". وجه رادك هجومه للحاد - خلال النقاش - إلى مندوب شيوعى آخر هو "هرزفيلد" Herzfelde الذى كان قد دافع عن جويس بوصفه كاتباً عظيماً. فقد نظر رادك إلى تقنية جويس التجريبية وإلى مضمونه "البرجوازى الصغير" على أنها شئ واحد، ورأى أن لشغال جويس بالحياة الداخلية الضيقة لقرد ثفه يكشف عن الغياب للكمال لوعيه بالقوى الاجتماعية الأوسع للفاعلة فى العصر الحديث، فالعالم كله - عند جويس - ينحصر ما بين خزانة لكتب العصور الوسطى وماخور وحانة. وينتهى رادك إلى القول بأنه "لو كان لى أن أكتب روايات، لتعلمت كتابتها من تولستوى ويلزك، لا من جويس".

هذا الإعجاب بواقعية القرن السابع عشر إعجاب مفهوم، ويرجع إلى أن بلزك وديكنز وجورج إليوت وستندال وغيرهم قد طوروا إلى أقصى درجة شكلاً أدبياً يستكشف انغمس الفرد فى لشبكة للكلمة للعلاقات الاجتماعية. أما كتاب نزعة الحداثة فقد تخلوا عن هذا المشروع، وأخذوا يعكسون صورة أكثر تجزئاً للعالم، صورة متشائمة فى كثير من الأحيان، ولا يمكن أن تصور ما هو أبعد من ذلك بالقياس إلى "الرومانسية الثورية" التى نادت بها المدرسة السوفيتية حين أرادت إبراز "صور بطولية". ولذلك، فإن أندريه جدانوف Andrey Zhdanov الذى لاقى الكلمة الرئيسية فى مؤتمر عام ١٩٣٤، قد

ذكر الكتاب بأن ستالين دعاهم إلى أن يكونوا "مهندسي الروح الإنساني". وهكذا، أصبحت المطالب السياسية ملحاحة في فرض نفسها على الكتاب، وبعد أن كان إنجلز Engels يشك في قيمة للكتابة المفرطة في الالتزام، أخذ جدانوف يرفض هذا الشك قائلاً: "نعم، الأديب السوفيتي منحاز، لأنه لا يوجد ولا يمكن أن يوجد - في عصور الصراع الطبقي - سوى أدب طبقي وأدب هادف وأدب سياسي".

جورج لوكاش :

ومن الملائم أن نتوقف الآن عند أول ناقد ماركسي بارز، وهو جورج لوكاش، لأن عمله لا ينفصل عن الواقعية الاشتراكية الصارمة، فقد يقال إن لوكاش استبق بعض النظريات السوفيتية، ولكنه طور النظرة الواقعية إلى الأدب تطويراً ينطوي على قدر كبير من العمق، وكان يميل إلى الجانب الهيجلي من الفكر الماركسي؛ إذ نظر إلى الأعمال بوصفها انعكاساً للنسق يتكشف تدريجياً، وذهب إلى أن للعمل الأدبي للواقعي لا بد أن يكشف عن نمط للتناقضات الذي يكمن من وراء اجتماعي معين، وظلت نظريته ماركسية في إحاحها على الطبيعة المادية والتاريخية لبنية المجتمع.

ويستخدم لوكاش مصطلح "الانعكاس" Reflection استخداماً متميزاً يبين عن عمله كله، فقد رفض "النزعة الطبيعية" Naturalism العملية التي كانت نزعة جديدة آنذاك في الرواية الأوروبية، وعاد إلى للنظرية الواقعية القديمة التي ترى الرواية انعكاساً للواقع، لا بمعنى أنها تقتصر على وصف المظهر الصطحي للواقع، بل بمعنى أنها تقدم انعكاساً لكثير صديقاً وحيوية وفعالية للواقع، فالانعكاس معناه "تشكيل بنية ذهنية" تصاغ في كلمات، وعادة ما يكون لدى الناس انعكاس للواقع؛ أعنى وعياً لا يقتصر على الموضوعات الخارجية، بل يشمل الطبيعة الإنسانية والعلاقات الاجتماعية، ويقول لوكاش إن الانعكاس يمكن أن يكون عينياً بدرجات متفاوتة، فالرواية يمكن أن تقود القارئ نحو استبصار أكثر عينية بالواقع، يتجاوز الإدراك العادي الشائع للأشياء، فالعمل الأدبي لا يعكس الظواهر الفردية المنعزلة بل يعكس "العملية المتكاملة للحياة"، ومع ذلك يظل القارئ دائماً على وعي بأن العمل الأدبي ليس الواقع نفسه، ولكن "شكل خاص من أشكال انعكاسه".

ومعنى ذلك أن الانعكاس "الصحيح" للواقع يتضمن أكثر من مجرد وصف المظاهر الخارجية، فيما يرى لوكاش. وذلك نظرة تلتفت انتباها بما تتطوى عليه من هدم لأسس النزعة الطبيعية ونزعة الحدثة في الوقت نفسه؛ ذلك لأنه إذا كان لدينا تعاقب من الصور المقدمة بطريقة عشوائية، فمن الممكن تفسيره: إما بوصفه انعكاسا موضوعيا محايدا للواقع (كما أكد زولا وأقطاب النزعة الطبيعية) أو بوصفه انطبعا ذاتيا خالصا عن الواقع (على نحو ما يكشف جويس وفرجينيا وولف). فمن الممكن النظر إلى العشوائية على أنها صفة الواقع أو صفة لطريقتنا في إدراكه. وفي كلتا الحالتين، يرفض لوكاش مثل هذا التمثيل "الفوتوغرافي" للبحث، ويقدم - بدلا من ذلك - وصفا للعمل الفني الصحيح الذي يمنحنا الإحساس بالضرورة الفنية للصور التي يقدمها. فهذه الصور تنتم "بوحدة شاملة مكثفة" تولزى "الوحدة الشاملة للممتدة للعالم نفسه، فليس الواقع مجرد تكف أو تصادم آلى للجزئيات، بل إن له "تظلماً" ينقله الروائي في شكل "مكثف" والكلاب لا يفرض نظاما على العالم، ولكنه يزود القارئ بصورة لشراء الحياة وتقدمها، صورة ينبثق منها إحساس بالنظام الذي ينطوى عليه تعدد التجربة المعيشة وتعدد جوانبها؛ ولن يتحقق هذا العمل إلا إذا تحققت للعمل وحدة شكلية كلية تضم جوانب التناقض والتوتر في الوجود الاجتماعي كافة.

والمسبب الذي أتاح للوكاش أن يؤكد مبدأ النظام والبنية اللذين ينطوى عليهما العمل الفني، هو أن التراث الماركسي الذي يعتمد عليه استعار من هيجل نظريته "الجدلية" إلى التاريخ، على نحو لم يعد معه التطور التاريخي عشوائيا أو فوضويا، أو مسارا مستقيما يملك طريقا واحدا، بل تنمجا جديا، فالطراز السائد للإنتاج - في كل تنظيم اجتماعي - يؤدي إلى تناقضات داخلية يعبر عنها الصراع الطبقي. وقد تطور نمط الإنتاج الرأسمالي بتميز النمط الإقطاعي (الحرفي) وأحل محله نمط إنتاج جماعي غير فردي رفع كفاءة الإنتاجية (إنتاج السلع). ولكن في الوقت الذي أصبح فيه نمط الإنتاج جماعيا فإن ملكية أدوات الإنتاج قد أصبحت فردية، وقد للعمل أموالهم ولواتهم التي كانوا يملكونها من قبل، ولم يعد لديهم - في النهاية - شيء يبيعونه سوى عملهم. هذا التناقض الكامن يعبر عنه تضارب المصالح بين الرأسمالي والعمال. ومع ذلك، فإن التراكم الفردي لرأس المال

كان الأسس في عمل المصنع. ومن ثم، فإن التناقض (فردية الملكية/ جماعية نمط الإنتاج) هو الوحدة الضرورية الملازمة لطبيعة نمط الإنتاج الرأسمالي، والحل "الجنلي" للتناقض متضمن دائما في التناقض نفسه: فإذا أراد الناس استعادة السيطرة على قوة العمل وجب تحويل ملكية وسائل الإنتاج إلى ملكية جماعية. هذا الشرح الموجز مقصود به إظهار الكيفية التي تشكلت بها نظرة لوكاش إلى الواقعية، من خلال ميراث الماركسية في القرن للتاسع عشر.

ويذهب لوكاش للمعتقدات النظرية التقليدية للواقعية الاشتراكية ويوسع آفاقها في سلسلة من الكتب الربعة، مثل "الرواية التاريخية" (١٩٣٧) ودراسات في الواقعية الأوروبية" (١٩٥٠)، ومع ذلك فإنه، في كتابه "معنى الواقعية المعاصرة" (١٩٥٧)، يمتضى خطوات أبعد في الهجوم الشيوعي على نزعة للحدث. ويقرر ما يرفض أن ينكر على جويس مكافته بوصفه فننا أصيلا، فإنه يطلب منا أن نرفض نظراته إلى التاريخ، خصوصا الطريقة التي تتعكس بها نظرة جويس "الساكنة" للأحداث في بنية ملحمية هي نفسها ساكنة في الأسس. ويرى لوكاش أن هذا الفضل في إدراك الوجود الإنساني من حيث هو جزء من مناخ تاريخي متحرك، هو الداء المتفشي في نزعة للحدث المعاصرة كلها، كما تتجلى في أعمال كتاب مثل كافكا وبيكيت وفوكنر ولشبابهم، هؤلاء الأبناء شظوا أنفسهم بالتجريب الشكلى، أى بالمونتاج والمونولوج الداخلى وتقنية "تيار الوعى" واستخدام الريبورتاج واليوميات، إلى آخر كل ألوان البراعة الفنية الشكلية التي كانت نتيجة اهتمام ضيق بالانطباعات الذاتية؛ اهتمام ناتج - بدوره - عن النزعة للفردية المفرطة للرأسمالية المتأخرة، وبدل أن يقدم هؤلاء الأبناء واقعية موضوعية فإنهم قدموا رؤية قلقا عصابية عن العالم، واختزلوا لكتمال للتاريخ وعمايلته في تاريخ داخلى مقبض لوجود عبثى. وفى ذلك كله إجداب للإحساس بالواقع، يتضاد مع النظرة للحياة التطورية إلى المجتمع تلك النظرة التي كانت موجودة في القرن للتاسع عشر عند رواد الواقعية الاشتراكية، ممن يحققون ما يسميه "بالواقعية النقدية".

ويرى لوكاش أن لبيب نزعة للحدث، بعزله للفرد عن العالم الخارجى للواقع الموضوعى، يضطر إلى أن يرى الحياة الداخلية للشخصيات بوصفها صيرورة منقلبة لا

تقبل التفسير، تتخذ - بدوره - في النهاية طابع الخاصية لللازمية الثابتة. ومن الواضح أن لوكاش لم يستطع تقبل فكرة أن بعض أدباء الحداثة يحققون نوعا من الواقعية، أو على الأقل يطورون لشكالا أدبية وتقنيات جديدة تتجارب مع الواقع الحديث، من خلال تحريرهم عن الوجود المعقرب والمجذب للذات الإنسانية الحديثة لقد ألح على الطبيعة الرجعية لإيديولوجيا الحداثة، ورفض الاعتراف بالإمكانات الأدبية للكتابة الحديثة، أى أن اعتقاده بأن "مضمون" نزعة للحداثة رجعي، قد أدى به إلى رفض شكلها بدوره. وهكذا فإنه، خلال إقامته القصيرة في برلين في أوائل الثلاثينيات، أخذ يهاجم استخدام تقنيات المونتاج والريبورتاج، لفتى ظهر فيها اتجاه نزعة الحداثة، في أعمال رفاقه الراديكاليين، ومنهم الكاتب المسرحي اللامع برتولت برخت.

برتولت برخت :

كانت مسرحيات برخت الأولى راديكالية، فوضوية، معادية للبرجوازية، غير أنها لم تكن معادية للرأسمالية. ولكن التمرد العنيف لمرحلة الشباب تحول إلى التزام سياسي واعي، بعد قراءته لمركس حوالي عام ١٩٢٦، ذلك على الرغم من أن برخت ظل مستقلا دائما ولم يكن رجل حزب قط. وحوالي عام ١٩٣٠ كان يكتب ما يسمى بالمسرحيات التنظيمية Lehrstücke وهي مسرحيات كان يكتبها لإرشاد جمهور الطبقة العاملة، ولكنه اضطر إلى ترك ألمانيا مع سيطرة النازية عام ١٩٣٣. وكتب مسرحياته الأساسية في المنفى، خصوصا الدول الاسكتلندية، ثم الولايات المتحدة الأمريكية التي واجه فيها لجنة مكلاثرى للنشاط المعادى لأمريكا، واستقر أخيرا في ألمانيا الشرقية عام ١٩٤٩، حيث لم تذل حياته من المشاكل مع السلطات الستالينية التي كانت تحكم ألمانيا الديمقراطية والتي نظرت إليه بوصفه محلا للشك من ناحية، وثروة وطنية من ناحية ثانية.

ومن للمؤكد أن معارضته للواقعية الاشتراكية قد أزعجت المسؤولين في ألمانيا الشرقية، كما أفاد في أشهر وسائله المسرحية - أثر التغريب - من مفهوم نزع الألفة عند الشكليين الروس، وسخر مما تتضمنه الواقعية الاشتراكية من تشجيع اللوم للواقعي والوحدة لشكلية والأبطال "الإيجابيين". وأطلق على نظريته الخاصة في الواقعية اسم "اللاأرسطية"، وهي طريقة مستترة لمهاجمة نظرية خصومه. فقد أكد أرسطو شمولية

الفعل التراجيدي ووجدته، كما أكد الاتحاد الوجداني للمشاهد مع البطل في تعاطف ينتج "تطهير" الانفعالات. أما برخت فقد رفض تقاليد المسرح "الأسطى" برمتها، وأكد ضرورة تخلي الكاتب المسرحي عن الحبكة المصقولة المتلاحمة، وأن يتجنب إثارة أى إحساس بالحتمية أو القسوة؛ لأن حقائق الظلم الاجتماعى تستلزم تقديمها بطريقة تبدو معها هذه الحقائق غير طبيعية على الإطلاق ومثيرة للدهشة للقلمة، فما أسهل النظر إلى "تمن الخبز والبطالة وإعلان الحرب بوصفها ظواهر للطبيعة كالزلازل أو الفيضانات".

ولابد من تحطيم الإيهام بالواقع عن طريق استخدام أثر التغريب، وذلك لتجنب هدهدة المشاهد بحيث يقع فى حالة من حالات القبول السلبى. أما الممثلون فمن الضروري أن لا تستغرقهم الأدوار التى يؤدونها، وأن لا يسعوا إلى تشجيع التقمص الوجداني لدى المشاهد المتعاطف. إن عليهم تقديم الدور إلى المشاهد بوصفه دوراً يمكن تعرفه، ويكون فى الوقت ذاته غير مألوف بحيث يتسنى تشجيع عملية الوعى النقدي للمشاهد. ويجب فهم موقف الشخصيات وانفعالاتها ومعضلاتها من خارجها، وتقديمها على أنها غريبة وإشكالية. ولا يعنى ذلك أن على الممثلين تجنب استخدام الانفعال، بل عليهم اللجوء إلى الاتحاد الوجداني، ويتحقق ذلك عن طريق "تعبئة الأداة" إذا استخدمنا هذا المصطلح المنتمى إلى المدرسة الشكلية، ولأن استخدام الإيماءة مهم للتعبير خارجياً عن انفعالات الشخصية، ولكن الإيماءة - أو الفعل - لابد من دراستها والتدرب عليهما بوصفهما وسيلة إلى توصيل المعنى الاجتماعى المحدد للدور بطريقة واضحة. ويمكن للمرء أن يقابل مقابلة للتضاد بين هذا المنهج البرختي و "منهج التمثيل" عند ستانيسلافسكى الذى يشجع الاتحاد الوجداني الكامل بين الممثل والدور، حيث يحل الارتجال بدل الإعداد الدقيق، لخلق الإحساس بالعفوية والتفرد. ولكن هذا التركيز على الحياة الدلالية للشخصية يؤدى إلى تبخر المعنى الاجتماعى من المنظور البرختي، فإيماءات مارلون براندو وجيمس دين - على سبيل المثال - إيماءات شخصية شديدة الخصوصية، فى مقابل الممثل البرختي الذى يؤدى دوره (كما يفعل بيترو لور Peter Lorre وشارلس لوتن Charles Laughton على سبيل المثال) بطريقة أشبه بطريقة المهرج أو المقلد الإيمائى

الذى يقوم بإيماءات بيانية تشير أكثر مما تكشف. ومهما يكن من أمر، فإن مسرحيات برخت لا تشجع عبادة الشخصية، فليطالها عاديون خشنون لا يلبثون أمام ضمائرهم فى الغالب، كالألم شجاعة وأزدك Swiek وشفيك، هذه الشخصيات التى يرسمها برخت رسماً جريئاً على لوحة "ملحمية"، وعلى نحو تغلو معه الشخصيات كاتنات اجتماعية ديناميكية بشكل لاقت، ولكن دون حياة داخلية يتم للتركيز عليها.

وقد رفض برخت نوع الوحدة الذى أثار إعجاب لوكش.

ولاً: لأن مسرحه للملحمى لا يشبه للمسرح التراجيدى الأرسطى، فهو مسرح يقوم على أحداث لا يوجد بينها إلا ترابط فضفاض من النوع الذى يوجد فى مسرحيات شكسبير التاريخية وروايات الشطار (البيكارسك) التى تنتمى إلى القرن الثامن عشر، وفى مسرحه هذا لا توجد قيود مصنوعة للزمان و المكان أو حركات "محكمات"، ولقد أفاد برخت من الفنون المعاصرة، خصوصاً المينما فى أعمال شارلى شابان و بستر كيتون Buster Keaton وإيزنشتين Eisenstein ورواية الحديثة (عند جويس Joyce ودوس باسوس Dos Passos).

وثانياً: لأن برخت آمن بعدم وجود نموذج للشكل الجيد يظل صالحاً إلى مالا نهائية، فليس هناك "قوانين جمالية أبدية" فيما يقول، إذ ينبغى على الكاتب، لكى يسيطر على القوة الحية للواقع، أن يكون مستعداً للإفادة من كل وسيلة شكلية ممكنة، جديدة أو قديمة. ولذلك، اتخذ برخت من الواقعية الاشتراكية موقفاً واضحاً كل الوضوح: "يجب أن نأخذ حذرنا فلا نعزو الواقعية إلى شكل تاريخى بعينه؛ لرواية تنتمى إلى حقبة بعينها، كرواية بلزك أوتولستوى على سبيل المثال، لكى نصوغ معايير شكلية وأدبية خالصة للواقعية". ونظر برخت إلى رغبة لوكش فى إضفاء القداسة على شكل أدبى بعينه بوصفه النموذج الوحيد الصحيح للواقعية على أنها نوع خطر من النزعة الشكلية. ولقد كان برخت خليفاً بأن يكون أول من يقر بأن مفهومه عن "الأكثر التجريبي" يغدو مفهومًا بلا فاعلية أو تأثير، لو أصبح صيغة نهائية للواقعية؛ لأننا نغدو ولقيين بمجرد أن نحكى مناهج غيرنا من الواقعيين. ذلك لأن:

"المناهج تبلى. والمثيرات تفشل، وتظهر مشكلات جديدة تستلزم تقنيات جديدة. وما دام الواقع يتغير فإن تصويره يقتضى ضرورة تغيير الوسائل التى تصوره بها".

هذه الملاحظات تعبر تعبيراً واضحاً عن موقف برخت التجريبي المتحرر إزاء النظرية. ولكن ليس هناك شئ "يبرالى" للبنة فى رفض برخت للجمود والتزمت، ذلك لأن الدافع الذى كان يحركه فى بحثه الذى لا يهدأ عن طرائق جديدة لإيقاظ المشاهدين من سلبيتهم الراضية ونقلهم إلى حالة الالتزام الإيجابي، هو الالتزام السياسى العميق بضرورة تعرية كل قناع جديد يرتديه للنظام الرأسمالى الذى لا يكف عن المراوغة. مدرسة فرانكفورت وبنيامين:

إذا كان برخت ولوكاش قد تمسكا بنظرتين متعارضتين إلى الواقعية، فإن مدرسة فرانكفورت فى علم الجمال الماركسى قد رفضت الواقعية بأسرها. وقد اقترنت هذه المدرسة بـ"معهد فرانكفورت للبحث الاجتماعى" الذى مارس ما أطلق عليه اسم "النظرية النقدية"، وهى شكل أرحب من التحليل الاجتماعى، يتضمن عناصر ماركسية وفرويدية، وكان أبرز شخصيات هذه المدرسة فى الفلسفة وعلم الجمال هم ماكس هوركهايمر Max Horkheimer وتيودور أدورنو Theodore Adorno وهيربرت ماركوز Herbert Marcuse. وقد أغلق معهد للبحث الاجتماعى عام ١٩٣٣ وانتقل إلى نيويورك التى استقر فيها إلى أن عاد إلى فرانكفورت عام ١٩٥٠، بإشراف أدورنو وهوركهايمر. وقد نظر أعضاء هذه المدرسة إلى للنسق الاجتماعى من منظور هيجلى، بوصفه وحدة شاملة ينعكس جوهرها للواحد فى كل جوانبها المختلفة. وكان تحليلهم للثقافة الحديثة متأثراً بتجربة الفاشية التى هيمنت تماماً على كل مستويات الوجود الاجتماعى فى ألمانيا، وبما لاحظوه فى أمريكا من سيطرة خالصة "البعد الواحد" على ثقافة الجماهير وتغلغل النزعة للتجارية فى كل جوانب الحياة.

ويحتل الفن والأدب مكانة متميزة فى النظرية الاجتماعية لمدرسة فرانكفورت؛ ذلك لأن الفن والأدب هما المجال الوحيد الذى يمكن فيه مقاومة هيمنة المجتمع الشمولى. ويرفض أدورنو نظرة لوكاش للواقعية مؤكداً أن الأدب لا يتصل اتصالاً مباشراً بالواقع

على نحو ما يفعل العقل، فتباعد الفن عن الواقع هو الذى يكسبه قوته ودلالته الخاصة. وإذا كانت كتابات الحداثة بوجه خاص تتباعد عن الواقع لذى تشير إليه، فإن هذا التباعد هو ما يمنح هذه الكتابات قوتها فى نقد الواقع. وعلى حين أن أشكال الفن الجماهيرى مضطرة إلى التواطؤ مع النسق الاقتصادى الذى يشكلها، فإن الأعمال اللطيفية تتميز بقدرتها على "فنى" الواقع الذى تشير إليه. ولقد هاجم لوكاش الأعمال التى ألفتها أرباء الحداثة؛ لأنها تعكس الحياة الداخلية المفترية للأفراد، ورأى فيها تجسيدا "متهورا" للمجتمع الرأسمالى المتأخر. ودليلا على عجز كتابها عن تجاوز العالم الجزئية المفتة التى يضطرون إلى العيش فيها. أما لاورنو فيذهب إلى أن الفن لا يمكن أن يكون انعكاسا للنسق الاجتماعى، بل يؤدى دوره داخل هذا النسق بوصفه مثيرا ينتج نوعا غير مباشر من المعرفة، فالفرن "هو المعرفة الناقية للعالم الفعلى". ويحقق الفن هذا الدور - فى رأيه - بكتابة نصوص تجريبية "صعبة"، وليس بكتابة أعمال نقدية أو أخلاقية. ويذهب هوركهايمر إلى أن الجماهير ترفض أدب اللطيفة لأنه يعكس من صفو لإعانتها الغافل، الألى، لوضع الاستغلال الذى يمارسه عليه النسق الاجتماعى، فالعمل الفنى، إذ يتيح للبشر المسحوقين صدمة السوعى بوضعهم اليأس، ينادى بتلك الحرية التى تجعلهم يستطيعون غضبا".

وليس الشكل الأدبى مجرد انعكاس موحد ومكثف للشكل المسائد فى المجتمع، على نحو ما كان يذهب لوكاش، وإنما هو وسيلة خاصة لتجاوز الواقع، وللحيلولة دون عودة الاستبصارات الجديدة إلى الاندماج بسهولة فى القلوب المألوفة المستهلكة. وما يقوم به كتآب الحداثة هو تمزيق صورة الحياة الحديثة ونفقيتها، بدلا من السيطرة على ألياتها اللاإسافية. ولكن لوكاش لا يستطيع أن يرى أعراض التدهور فى هذا النوع من الفن، دون أن يدرك قوته على الكشف، فاستخدام مارسيل بروست للمونولوج الداخلى لا يعكس نزعة فردية مقترية لحصب بل ينفذ - فى الوقت نفسه - إلى "حققة" عن المجتمع الحديث (هى اغتراب الفرد)، ويساعدا على رؤية الاغتراب بوصفه جزءا من واقع اجتماعى موضوعى، ويتوقف لاورنو عند الطرائق التى يستخدم بها صمويل بيكيت الشكل ليصور خواء الثقافة الحديثة وليكشف لنا عن أننا - رغم كوارث تاريخ القرن

العشرين وتحلله - نصر على التصرف كما لو كان شيء لم يتغير، فنحن نلج على إيماننا الأعمق بالمسلمات القديمة عن وحدة الفرد وجوهريته أو وجود معنى فى اللغة. ولذلك، تقدم مسرحية بيبكت شخصيات لا تملك إلا القشور الجوفاء للفردية، والقوالب المفتتة اللغة. ومن هنا، فإن الانقطاع اللامعقولة فى الخطاب والتشخيص المختزل والافتقار إلى الحكمة - كل ذلك يسهم فى تحقيق التأثير الجمالى المودى إلى تباعد الواقع الذى تشير إليه المسرحية، وبذلك تقدم إلينا معرفة "نافية" للوجود الحديث.

لقد اعتقد ماركس أنه انتزع "النواة العقلانية" من "القوقعة الصوفية" للجدل الهيجلى، مبقيا على المنهج الجدلى فى فهم العمليات القطعية للتاريخ الإنسانى. أما جهد مدرسة فرانكفورت فينطوى على لكثير من الدقة والعمق الهيجليين الأصليين فى الفكر الجدلى. ويمكن تلخيص معنى الجدل فى التراث الهيجلى بأنه "التطور - النمو الذى ينشأ عن حل التناقضات الكامنة فى جانب بعينه من الواقع". وكتاب أدورنو عن "فلسفة الموسيقى الحديثة -" على سبيل المثال - يقدم عرضا جديلا للموسيقى شونبرج، فالثورة "اللانغمية" لهذا الموسيقار نشأت فى سياق تاريخى، يؤدى فيه الاصطباغ المفرط للثقافة بالصيغة التجارية إلى القضاء على قدرة المستمع على تقدير الوحدة الشكلية للعمل الكلاسى، ولذا فإن الاستغلال التجارى للتقنيات الفنية للسينما والإعلانات والموسيقى الجماهيرية.. إلخ، تدفع المؤلف للموسيقى إلى إنتاج موسيقى مبعثرة مجزأة تنتكر للقواعد الأساسية للغة الموسيقية (الانغمية) نفسها، فأصبح كل صوت فردى مفصولا عن غيره، لا يكتسب معنى من السياق المحيط به. ويصف أدورنو مضمون هذه للموسيقى "اللانغمية" بلغة التحليل النفسى، فلانغمات المعزولة بقسوة تعبر عن النزوات الجسدية الصادرة عن اللاوعى، ويرتبط الشكل الجديد بافتقار الفرد للتحكم الواعى فى المجتمع الحديث، وتروغ موسيقى شونبرج من الرقيب، أعنى من العقل، إذ تسمح بالتعبير عن البواعث اللاواعية للغيرة. ومع ذلك، فإن هذه "اللانغمية" لا تنطوى ضمنا على بنور تطور جديد هو "السلم الاثنى عشرى النغمات"، كما يوضح للتخصيص للممتاز الذى قدمه جيمسون، ذلك لأنه مهما كانت قوة النزوع إلى الحرية التامة لدى الموسيقار اللانغمي، فإنه يظل يؤلف موسيقاه فى عالم من النغمة الراسخة، ولابد له من أن يكون حذرا فى تعامله مع الملصقى، فلا بد له

.. على سبيل المثال .. من أن يتجنب ذلك النوع من التآلف أو التجمع النغمي الذى يمكن أن يوقظ عادات الاستماع القديمة، وأن يعيد تنظيم موسيقاه بحيث تقوم على الأصوات المتناثرة أو للتشاز . ولكن هذا الخطر ذاته يكفى لكى يبحث فى قلب اللائغمية المبدأ الأول لقانون أو نظام جديد؛ ذلك لأن تحريم الحذر من الوقوع بالصدفة فى التوافقات النغمية المتألفة يلزم عنه ضرورة أن يتجنب للموسيقار أى تكرار مبالغ فيه لأية نغمة فردية، مخافة أن يودى هذا التكرار فى النهاية إلى قيام نوع جديد من المركز النغمي بالنسبة إلى الأذن. ومن هنا لم يكن يلزم إلا طرح مشكلة تجنب هذا التكرار بطريقة أكثر شكلية، لكى يلوح للنظام "الائتسا عبرى النغمة" بأسره فى الأفق.

ويكتمل الجدل عندما يرتبط هذا النسق بالتنظيم الشمولى الجديد للإمبريالية الرأسمالية المتأخرة، حيث يضع الاستقلال الذاتى للفرد فى النسق الهائل موحد الاتجاه لنظام السوق، مما يعنى القول بأن هذه الموسيقى هى تمرد على مجتمع البعد للوحد، وهى فى الوقت ذاته عرض من أعراض الضياع المحتوم للحرية.

ولا يمكن أن ننترك مدرسة فرافكفورت دون أن نعرض لفالتر بنيامين Walter Benjamin الذى ارتبط بأدورنو لفترة قصيرة مما يبرر إدراجه فى هذا السياق، رغم أن الماركسية الخاصة به ماركسية شخصية إلى حد بعيد. ففي أشهر مقالاته، وهى "الفن فى عصر الاستمساخ الآلى"، نراه ينظر إلى الثقافة الحديثة نظرة مناقضة لنظرة لأورنو، فيذهب إلى أن الاختراعات التقنية الحديثة (السينما والإذاعة والأسطوانات) قد أسهمت بعمق فى تغيير مكافة "العمل الفنى". ففىما مضى كان للعمل الفنى "هالة" تنبع من تفرد، حين كانت الأعمال الفنية وفقا على الصفة المتميزة من البرجوازية. وكان ذلك يصدق بوجه خاص على الفنون البصرية، وإن ظلت هذه "الهالة" ملازمة للألب بدوره. ولكن وسائط الاتصال الحديث قضت قضاء تاماً على هذا الشعور شبه المقدس بالفنون، وتركت أعماق الأثر على موقف الفنان من الإنتاج؛ ذلك لأن "استمساخ" الأعمال الفنية (بالحول التصوير وأجهزة الإرسال الإذاعى وغيرها) كان يعنى - على نحو متزايد - أن هذه الأعمال قد صممت بالفعل لكى تكون قابلة للاستمساخ. وإذا كان لأورنو قد رأى فى ذلك انفصا من قدر الفن نتيجة معاملته معاملة السلعة التجارية، فإن بنيامين يذهب

إلى أن وسائل الاتصال الحديثة قد قامت بفصل الفن - نهائيا - عن مجال "الطقوس المقدمة"، وفُتحت أبوابه على السيادة. ورغم أنه ليس لدينا ما يثبت تماما صواب أحد الرأيين، فإن رأى أدورنو يبدو أقرب إلى التقدير الصادق.

إن التكنولوجيا الجديدة (الفيلم والمطبعة وما أشبه) يمكن أن يكون لها تأثيرها للثورى على الفن. ولكن بنيامين كان يعلم أنه ليس هناك ما يضمن ذلك، فأكد ضرورة أن يتحول الفنانون والكتاب الاشتراكيون إلى منتجين فى مجالهم الفنى الخاص لكى ينتزعوا أنفسهم من قبضة البرجوازية. ولقد كانت أفكار بنيامين عن طبيعة الفن فى ذاته قريبة من أفكار برخت، بل إنه صاغ أوضح هذه الأفكار وفى ذهنه مسرحيات برخت على وجه التحديد. فقد رفض الفكرة التى تقول إن الفن للثورى يتحقق بالتركيز على الموضوع المناسب، ولم يشغل نفسه بوضع العمل الفنى داخل العلاقات الاجتماعية الاقتصادية لعصره، بل طرح السؤال البديل: "ما وظيفة العمل الفنى داخل علاقات الإنتاج الأسمى لعصره؟". وهو سؤال يؤكد حاجة الفنان إلى تثوير القوى الفنية للإنتاج الفنى فى عصره، وتلك مسألة تتعلق بالتقنية فى المقام الأول. غير أن التقنية الصحيحة تنشأ استجابة لوضع تاريخى معقد تترايط فيه مجموعة من التغيرات الاجتماعية والثقافية. فمدينة باريس فى عهد الإمبراطورية الثانية - بضخامتها وضياح الهوية فيها - هى موضوع كتابات بولدير وإدجار آلان بو، ومن هنا كانت إبداعتهما التقنية استجابة مباشرة لأوضاع الحياة فى المدينة، بما فيها من تفكيت وتدمير للطابع الاجتماعى، ولقد كان المضمون الاجتماعى الأصيل للقصة البوليمسية هو طمس آثار الفرد فى زحمة المدينة الكبيرة. لذلك، كتب بنيامين عن إحدى قصائد بولدير قائلا: "إن الشكل الداخلى لهذه الأبيات يتكشف فى كوننا لانتعرف الحب ذاته فيها إلا موسوما بميمس المدينة الكبيرة".

للماركسية البنيفية:

سلحت البنيفية الحياة الثقافية الأوروبية فى الستينيات، ولم يفلت النقد الماركسى من التأثير بهذا المناخ الثقافى. وساعد على ذلك أن البنيفية تشارك الماركسية التسليم بأن الأفراد لا يمكن فهمهم بمعزل عن وجودهم الاجتماعى، فالماركسيون يؤمنون بأن الأفراد "حاملون" لأوضاع فى النسق الاجتماعى وليسوا فاعلين أحرارا، والبنيفيون يؤمنون بأن

الأفعال والأقوال الفردية لا تكتسب مغاها إلا من الأنساق الدالة التي تنتجها. ولكن البنويين ينظرون إلى هذه الأبنية الشاملة على أنها أنساق لازمانية منتظمة ذاتيا، في حين أن الماركسيين ينظرون إليها على أنها أنساق تاريخية متغيرة مشحونة بالتناقضات.

وقد رفض الناقد الروماني لوسيان جولمان^(١) Lucien Goldmann الفكرة التي ترى في النصوص الأدبية إداعات لبقيرة فردية. وذهب إلى أن هذه النصوص تقوم على "أبنية عقلية تتجاوز الفرد" وتنتمي إلى جماعات (أو طبقات) محددة. هذه الأبنية العقلية (رؤى العالم) تبنيها الجماعات الاجتماعية وتهتمها بلا انقطاع، خلال عملية التحول التي تسلكها على صورها العقلية للعالم، استجابة للواقع المتغير من حولها. وتظل هذه الصور مفتقرة إلى التحديد والتحقيق للكاملين في وعي الجماعة أو الطبقة الاجتماعية إلى أن يظهر الكتاب العظم القادرون على بلورتها في "رؤية للعالم" محددة متلاحمة للشكل.

ويكشف كتاب جولمان الشهير "الإله الخفي" عن وجود علاقات تصمل بين تراجيديا راسين وفلسفة باسكال والحركة الدينية الفرنسية للمسماة بالجنسينية Jansenism والمجموعة الاجتماعية للمسماة بـ "نبلاء الرداء" Noblesse de la Robe، ففطرة الحركة الجنسينية إلى العالم مأسوية، إذ إن الإنسان، كما تراه، منقسم بين عالم أتم لأمل منه وإله غائب عن هذا العالم: إله تخلي عن العالم ولكنه ظل يفرض سلطته المطلقة على الإنسان المؤمن به، الذي لا يجد أمله من سبيل سوى الفوص في قرارة العزلة المأسوية.

(١) يطلق على منهج جولدمان اسم "البنوية التوليدية" تميزا لها عن البنوية اللغوية أو الشكلية التي ميّزها ذكرها في الفصل القادم. والبنوية التوليدية منهج جدلي في دراسة الظواهر الثقافية، يقوم على أن أي تأمل في العلوم الإنسانية لابد أن ينطلق من داخل المجتمع، وأن هذا التأمل يغير الحياة الاجتماعية بما يحوزه من تقدم في علاقته التحليلية بها، وأن الظواهر الثقافية أبنية تتولد عن أبنية أوسع. ومن أهم الكتب التي صدرت عن هذا المنهج باللغة العربية، كتاب جمال شديد، بعنوان في البنيوية التركيبية عن دار ابن رشد، بيروت ١٩٨٢.

وتعتبر بنية العلاقات للكلمة من وراء تراجيديات راسين عن هذا المأزق الجنسيني^(١) الذى يرتبط - بدوره - بانتهيار "نبالة الرداء"؛ أى طبقة موظفى البلاط الذين تزايد إحصاسهم بالعزلة وضياح القوة بتزايد تخلى للملكية المطلقة عن دعمها المالى لهم. قد يبدو المحتوى "الظاهر" للتراجيديات الراسينية بعيد الصلة عن النظرة للجنسينية إلى العالم. ولكنه على مستوى البنية الأعرق يشترك معها فى الشكل نفسه، حيث "البطل التراجيدى - المتباعد عن الإله والعالم فى آن - وحيد وحدة مطلقة". لقد آمن جولدمان بأن اكتشافه "التمثالات" البنوية (المشابهات على مستوى الشكل) بين عناصر متباعدة من النظام الاجتماعى هو الذى يميز الجانب الماركسى من نظريته الاجتماعية، ويميز النظرية فى الوقت نفسه عن مقابلها البرجوازى الذى أسرف فى تقسيم الوحدة للشاملة للممارسات الاجتماعية إلى مجالات للتطور، ينطوى كل منها على ذاته، ويمكن للتعامل معه وحده. وفى ذلك كان جولدمان استمرارا للماركسية الهيجلية عند لوكاش.

أما أعمال جولدمان اللاحقة، خصوصا "حو علم اجتماع للرواية" (١٩٦٤) فيبدو أقرب إلى مدرسة فركفورت، من حيث التركيز على "التمثال" بين بنية الرواية الحديثة وبنية اقتصاد السوق، فهو يذهب إلى أن التحول من العصر "البطولى" للرأسمالية الليبرالية إلى المرحلة الإمبريالية كان قد وظّد تقدمه بحلول عام ١٩١٠ على وجه التقريب، وأن هذا التحول قد ترتب عليه لاختزال أهمية الفرد فى الحياة الاقتصادية إلى أبعد حد. وأخيرا، أدى تنظيم الأساق الاقتصادية وإدارتها بواسطة الدولة والشركت، فى فترة ما بعد ١٩٤٥، إلى اكتمال نمو هذه النزعة التى تطلق عليها الماركسية لاسم "النتشيز" (الذى يشير إلى انحصار القيمة فى قيمة السلعة وحدها، وسيطرة عالم الأشياء على العالم

(١) الجنسينية مذهب دينى خاصى بأتباع جنسين (١٥٨٥-١٦٢٨) أسقف (لمريس) الذى آمن بالحبر وأنكر الإرادة الحرة للإنسان، وقد تأثر الفيلسوف باسكال (١٦٢٢-١٦٦٢) بهذا المذهب وصار مشايخا له. وقد وجد جولدمان صلة بين أفكار باسكال ورؤية العالم التى ينطوى عليها هذا المذهب من ناحية، ورؤية العالم التى تنطوى عليها مآسى جان راسين (١٦٣٩-١٦٩٩) من ناحية ثانية، التى تجدد أساسها الاجتماعى فى نبلاء الرداء من ناحية ثالثة. وذلك هو موضوع كتاب الإله الخفى.

الإتسافي). وبعد أن لم تكن الموضوعات دلالة - في الرواية الكلاسيكية - إلا من حيث علاقتها بالأفراد، أخذ عالم الموضوعات يحل محل الفرد في روايات سارتر وكافكا وروب جريبه. هذه المرحلة الأخيرة من كتابات جولدمان اعتمدت على نموذج مبسط نوعاً من "البنية الفوقية" - "الأساس". وهو نموذج تصور معه جولدمان أن "الأبنية الأدبية" تناظر الأبنية الاقتصادية بطريقة مبسطة مباشرة، وبهذا يتجنب هذا النموذج التشاؤم القاتم لمدرسة فرانكفورت، وإن كان يفتر إلى استبصاراتها الجدلية العميقة.

ولقد ترك الفيلسوف الفرنسي الماركسي لوى ألتوسير Louis Althusser تأثيراً بارزاً في النظرية الأدبية الماركسية، خصوصاً في فرنسا وبريطانيا، وذلك بإنجازه الفكري الذي يرتبط ارتباطاً واضحاً بالبنوية وما بعد البنوية. ويرفض ألتوسير حركة الإحياء الليجلي داخل الفلسفة الماركسية، مؤكداً أن الإسهام الحقيقي لماركس في المعرفة ينبع من "نقطته" عن هيجل. ويرفض ألتوسير تصور الوحدة الشاملة عند هيجل، هذا التصور الذي يجعل ماهية الكل تعبر عن نفسها في جميع أجزائه. وهو يتجنب استخدام مصطلحات من مثل "النسق الاجتماعي" و "النظام"؛ لأنها توحى ببنية ذات مركز يحدد شكل كل تجلياتها، ويؤثر الحديث عن "التشكل الاجتماعي" الذي يراه بنية بلا مركز. هذه البنية هي نقيض الكائن الحي؛ إذ لا تتضمن مبدأ يحكمها، أو بذرة مولدة لها، أو وحدة كلية. وتترتب على هذه النظرية نتائج لافتة للانتباه، فالعناصر المتباعدة (أو "المستويات") داخل التشكل الاجتماعي لا يعالجها ألتوسير بوصفها انعكاساً لمستوى أساسي واحد (هو المستوى الاقتصادي عند الماركسيين)، بل إن لكل مستوى من المستويات "استقلاله الذاتي النسبي" الذي لا يتحدد بالمستوى الاقتصادي إلا في التحليل الأخير فحسب (وتلك صيغة مركبة معتمدة من إنجلز). ومعنى ذلك أن التشكل الاجتماعي بنية تتضمن مستويات متباعدة تداخل في علاقات معقدة من التناقض الداخلي والصراع المتبادل. هذه البنية التي تقوم على المتناقضات يمكن أن يهيمن عليها في أية مرحلة من مراحلها مستوى من مستوياتها ولكن تحديد المستوى المهيمن يتوقف، في نهاية المطاف، على المستوى الاقتصادي. ففي التشكلات الاجتماعية الإقطاعية، على سبيل المثال، يفوق الدين

مهيمناً من الناحية البنيوية، ولكن ذلك لا يعنى أن الدين هو جوهر البنية أو مركزها،
فقوره القائد - نفسه - يحدده للمعنى الاقتصادى، ولكن بطريقة غير مباشر.

وبالمثل، تتباعد آراء ألتومير فى الألب والفرن تباعدا ملحوظا عن الموقف
الماركسى التقليدى، فهو يرفض معالجة الفن بوصفه شكلا من أشكال الإيديولوجيا، ويضع
الفن - فى ما كتبه بعنوان "رسالة فى الفن"^(٦) - فى مكان يتوسط ما بين الإيديولوجيا
والمعرفة العلمية، فالعمل الألبى العظيم لا يزودنا بفهم ذهنى عن الواقع، ولكنه فى الوقت
ذاته ليس مجرد تعبير عن إيديولوجية طبقة من الطبقات. ويستخدم ألتومير الفكرة التى
طرحها إنجلز فى حديثه عن بلزك ليؤكد أن الفن "يجعلنا نرى" من بعيد "الإيديولوجيا التى
يولد منها، والتى ينفخس فيها، والتى ينفصل عنها بوصفه فنا، والتى يلمح إليها". ويعرف
ألتومير الإيديولوجيا بأنها تصوير للعلاقة الخيالية التى تربط الأفراد بالأوضاع الفعلية
لوجودهم". فالوعى للخيالى يساعدنا على أن نضفى على العالم معنى، ولكنه بحجب
علاقته الفعلية ويكبته، فيديولوجيا "الحرية" - على سبيل المثال تشجع الإيمان بحرية كل
البشر بما فيهم العمال، ولكنها تحجب علاقتهم الفعلية بالاقتصاد الرأسمالى الليبرالى.
وهكذا، فإن الطبقات المستغلة (بفتح اللين)، تقبل النمق المهيمن للإيديولوجيا بوصفه
الوضع الطبيعى للأمر، مما يودى إلى تأمين مصالح الطبقة المستغلة (بفتح اللين). أما
الفن فإنه يحقق نوعا من "التراجع" (للتباعد الخيالى) عن الإيديولوجيا نفسها التى تغذيه،
مما يجعل العمل الألبى العظيم قلرا على تجلوز إيديولوجيا للكتاب الذى كتبه.

ولكتاب بيير ماسرى Pierre Macherey "نظرية فى الإنتاج الألبى" (١٩٦٦) أثره
فى مناقشة ألتومير للفن والإيديولوجيا، فالكتاب يبدأ بتبنى نموذج ماركسى واضح فى
الكتابة، ويبدل أن يعالج النص على أنه "خلق" أو كيان مصنوع مكثف بذاته، ينظر إلى
النص بوصفه "إنتاجا" يستخدم عددا من المواد المنفصلة التى تتغير فى عملية الاستخدام.
وليس المواد المستخدمة فى هذه العملية "ألوات حرة" تستخدم بوعى لخلق نص محكم
موحد، فالتنص - فى عمله على المواد المعطاة سلفا - لا يعى أبدا ما يفعل، بل إن له

(٦) هناك ترجمة عربية وتقديم لهذه الرسالة من إميلاد فريال غزول، فى العدد العاشر من مجلة "الف"

(١٩٩٠) بعنوان "داسير والتوسير: رسالتان فى معرفة الفن".

"لوعيا" خاصا به - إن جاز القول. وعندما تتدخل إلى النص هذه الحالة من الوعي التي نسميها الإيديولوجيا، فإنها تتخذ شكلا مختلفا؛ ذلك لأن الإيديولوجيا تعيش في الظروف العادية كما لو كانت شيئا طبيعيا تاما، وكما لو كان خطيها الخيالي السلس يزودنا بتفسير محكم موحد للواقع. ولكنها بمجرد أن تتحول إلى نص فإن كل ثرائها وتناقضاتها تتعري وتتكشف. ورغم أن للكاتب الواقعي يقصد إلى توحيد كل العناصر في النص، فإن ما يجرى في العملية النصية يقضى بالضرورة إلى ثغرات وقطاعات تناظر عدم اتساق الخطاب الإيديولوجي الذي تستخدمه. ذلك لأنك "إذا أردت أن تقول شيئا فلا بد من أن تصمت عن أشياء غيره". وليست مهمة الناقد الأدبي إظهار الكيفية التي تتعامل بها كل أجزاء العمل، أو إحدث للتغام الذي يخفى أي تناقض واضح في النص، بل إن مهمته أشبه بمهمة المحلل النفسي، إذ إن عليه أن يركز اهتمامه على "لاشعور" النص - أي على ما يقال وما هو مكبوت بالضرورة.

كيف يتناول هذا المدخل الأعمال الأدبية؟ تأمل رواية ديفو Defoe "مول فلاندرز" - على سبيل المثال - ستجد أن الإيديولوجيا البرجوازية في أوائل القرن الثامن عشر كانت تحاول تخفيف التناقض بين المتطلبات الأخلاقية والمتطلبات الاقتصادية، أعنى بين نظرة تؤمن بأثر العناية الإلهية في الحياة الإنسانية، وتفضل الثواب الأجل على الربح السريع؛ ونظرة أخرى تقوم على النزعة الفردية الاقتصادية، وتفرغ العلاقات الإنسانية من كل قيمة لها، لتصبح القيمة خالصة للمصلحة وحدها. هذا الخطاب الإيديولوجي يكشف عن تناقضه الحاد عندما يخضع للممارسة الأدبية التي تنتج "مول فلاندرز". فحين يطبق الشكل الأدبي على الإيديولوجيا، يكشف بوضوح عن عدم الاتساق هذا، بل إن الاستخدام الأدبي لبطلان الرواية "مول" بوصفها "رواية يتضمن منظورا مزدوجا، ذلك لأن مول تروى قصتها بنظرة متطلعة إلى المستقبل ومستعدة للماضي في آن؛ فهي مشاركة في الأحداث، لستطلبات حياة الأثرة بوصفها لصة وعاهرة. وهي أيضا واعظة تروى حكاية حياتها الأثمة لتكون عبرة للآخرين. ويمتزج كلا الجانبين لمتراجا رمزيا في واقعة المضاربة المالية الناجحة التي خاضتها مول في فرجينيا، حيث أقامت مشروعها للتجارة على الربح الحرام الذي ظلت تحتفظ به وهي سجيبة في سجن نيويورك. هذا النجاح الاقتصادي هو أيضا مكافأة مول على توبتها عن حيلتها الأثمة. وهكذا، "يجمد" الشكل

الأدبي الخطاب السيل للإيديولوجيا، ويبرز للنص جوانب التصدع والتناقض في الإيديولوجيا التي يستخدمها بما يمنحها لها من كيان شكلي. ولا يقصد للكتاب قصدا واهيا إلى هذا الأثر، لأن الأثر نفسه ينتج "لا شعوريا" إذا جاز القول، بواسطة النص.

وقد تبني مائري - في الأونة الأخيرة - اتجاها يركز بصورة متزايدة على علم الاجتماع، ولأخذ يبدى مزيدا من الاهتمام بالنظام التعليمي بوصفه المصدر الرئيسي للقيمة الأدبية، ولم يعد يؤمن بالمكافئة المتميزة التي نسبها جولمان ولتوسير إلى الأدب والفن.

التطورات الأخيرة : إيجلتون وجيمسون :

غلب الميراث الهيغلي لمدرسة فرانكفورت على النظرة الماركسية في الولايات المتحدة الأمريكية، وذلك بسبب المناخ الإيديولوجي الحدائي الذي لم يكن يسمح بالوجود إلا للكتابات الفلسفية المخففة لمفكرين من أمثال أدورنو وهوركهايمر (وكانت مجلة Telos - أو "الغاية" - هي النموذج الذي حمل لواء هذا الميراث). أما في إنجلترا، فقد ازدهر النقد الأدبي الماركسي (بعد اتحداره للمتلاحق منذ الثلاثينيات في هذا القرن) بسبب "اضطرابات" ١٩٦٨ وما تبعها من تنفق الأفكار الوافدة من أقطار القارة الأوروبية (وكانت مجلة اليسار الجديد The New Left Review قناة مهمة لتتفق هذه الأفكار).

ونتيجة ذلك ظهر في كل من إنجلترا والولايات المتحدة منظر بارز، تأثر بالأوضاع السائدة في كلا البلدين. ففي أمريكا ظهر فريدريك جيمسون Fredric Jameson بكتابه "الماركسية والاشكال" (١٩٧١) و "سجن اللغة" (١٩٧٢)، وهما كتابان يكشفان عن قدرات جدلية جديدة بفيلسوف ماركسي هيغلي، أما في إنجلترا فقد برز تيري إيجلتون Terry Eagleton بكتابه "النقد والإيديولوجيا"^(١) (١٩٧٦)، وهو كتاب يبنّي أفكارا للتيار المضاد للزعة الهيغلية (عند لتوسير ومائري)، وي طرح نقدا عميقا لتراث النقد

(١) قام مترجم هذا الكتاب بتقديم ترجمة لكتاب إيجلتون الماركسية والنقد الأدبي، وقد صدرت في العدد الخامس بالأدب والإيديولوجيا. مجلة فصول ١٩٨٥، وصدرت كتابا عن منشورات عين، المنار البيضاء ١٩٨٦. وهو مدخل جيد إلى النقد الماركسي الذي عالجه سلدن في هذا الفصل معالجة متسعة، وربما كان ذلك بسبب طبيعة كتابه التعليمي بوصفه دليلا للقارئ.

الإنجليزي، وفي الوقت نفسه تقيما جذريا جديدا لتطور الرواية الإنجليزية. وقد أصدر جيمسون منذ سنوات قليلة كتابه "القرن بنيلامين أو نحو نقد ثوري"، وكلا الكتبتين يستجيب بطريقة خلقة لتحدى حركة ما بعد اللبنيوية، ويكشف عن مرونة ملحوظة واستعداد لتعديل مواقفها السابقة.

ويبدأ ليجلتون كتابه "النقد والإيديولوجيا" بتقصي الأثر الذي خلفه كل من ف. ر. ليفز F.R. Leavis وريموند وليامز Raymond Williams في كيان النقد الأدبي الإنجليزي. أما وليامز، الذي هو بلا جدال أكثر للنقاد الماركسيين تنوعا في مواهبه، فإنه لم يعلن انتماءه الماركسي إلا في المرحلة الأخيرة من عمله فحسب. وقد حاولت كتبه الأولى - خصوصا "الثقافة والمجتمع من ١٧٨٠ إلى ١٩٥٠" (١٩٥٨) و"الثورة للطويلة" (١٩٦١) - دراسة الأبعاد الاشتراكية الإيمانية للكلمة في الارتباطات السابقة بالمجتمع الصناعي. وتقييم الأدب والنقد الاجتماعي للسابق من منظور للتجربة الخاصة بوليامز نفسه بوصفه ابنا لعمال من عمال السكك الحديدية في ويلز. وكان وليامز يؤمن - آنذاك - بأن صيغة ماركس عن العلاقة بين البنية للفوقية والأساس هي صيغة مجردة أضيق من أن تسمح للنميج المتشاك لما أسماه "التجربة الحية". ويواجه ليجلتون هذا المنظور مستعينا بالفكر التوسير المعادية للنزعة "لتجريبية" (أي التحويل على التجربة المباشرة وحدها) ليؤكد فضل وليامز في التقييم بعملية "تقطاع" حقيقية في النظرية الماركسية، وذلك لما تبطوى عليه أفكاره الرئيسية عن "الطريق للشامل في الحياة" و"بنية الشعور" من عجز عن التمييز للنظرى بين التجربة الذاتية والظروف الاجتماعية الموضوعية لهذه التجربة.

ويذهب ليجلتون إلى ما ذهب إليه للتوسير من أن للنقد لابد له من أن ينقطع عن "المرحلة الإيديولوجية التي تمثل ما قبل تاريخه" ويصبح علما. ولكن المشكلة الأساسية هي تحديد العلاقة بين الأدب والإيديولوجيا؛ ذلك لأن النصوص الأدبية لا تعكس الواقع التاريخي، فيما يرى ليجلتون، بل تمارس عملها على الإيديولوجيا لتنتج تأثرا بهذا الواقع. قد يبدو النص حراً في علاقته بالواقع (فيخترع شخصيات ومواقف على هواه) ولكنه لا يتمتع بهذه الحرية فيما يتصل باستخدامه للإيديولوجيا. ولا تشير الإيديولوجيا - في هذا

المساق - إلى النظريات السيماسية الواعية، بل إلى كل الأساق الذهنية (الجمالية والدينية والتشريدية، وغيرها) التي تتشكل منها الصورة العقلية للتجربة الحية عند الفرد. ويعنى ذلك أن المعاني والإبركات التي ينتجها النص الأدبي هي إعادة صنع لما صنعتها الإيديولوجيا بالواقع، مما يعنى أن النص يمارس عمله وهو متباعد تباعدا مزدوجا عن الواقع. ويمضى إيجلتون فى تعميق أطروحته بدراسة التطبيقات المركبة للإيديولوجيا، ابتداء من أكثر أشكالها السابقة على النص عمومية وانتهاء بإيديولوجيا النص نفسه. ويقدر ما يرفض فكرة التفسير التي ترى أن الأدب يستطيع أن يتباعد عن الإيديولوجيا، فإنه يؤكد إعادة صنع معقدة للخطابات الإيديولوجية الموجودة بالفعل. ومع ذلك، فإن النتائج الأدبي ليس مجرد انعكاس لخطابات إيديولوجية أخرى سابقة عليه، بل هو إنتاج متميز للإيديولوجيا. ولهذا السبب، لا يهتم النقد بقوانين الشكل الأدبي وحدها أو بالنظرية الإيديولوجية، بل يهتم بما يسميه إيجلتون "قوانين إنتاج الخطابات الإيديولوجية من حيث هي لأدب".

ويدرس إيجلتون مسار الرواية الإنجليزية من جورج إليوت إلى د.هـ. لورنس ليوضح للعلاقات المتبادلة بين الإيديولوجيا والشكل الأدبي، فيرى أن الإيديولوجيا البرجوازية فى القرن التاسع عشر مزجت نزعة نفعية جذباء بسلسلة من المفاهيم ذات الصبغة "العضوية" عن المجتمع (مأخوذة أساسا من التراث الرومانسى الإنسانى)؛ فمع ازدياد الطابع الجماعى فى رأسمالية العصر الفيكتورى، شعرت بالحاجة إلى تدعيم موقفها بما فى هذا التراث من نزعة عضوية جمالية واجتماعية متعاطفة. ويقوم إيجلتون بدراسة للموقف الإيديولوجى لكل كاتب، ويحلل التناقضات التي تنمو فى تفكيرهم وما حلوله من تقديم حلول لهذه التناقضات فى كتاباتهم، فيذهب إلى أن د.هـ. لورنس - على سبيل المثال - تأثر بالنزعة الإنسانية للرومانسية فى إيمانه بأن الرواية تعكس التوافق الرحب للحياة، وإيمانه بأن المجتمع بدوره هو، من الوجهة المثالية، نظام عضوى فى مقابل المجتمع الرأسمالى المضطرب لإنجلترا الحديثة. ولكن بعد انهيار النزعة الإنسانية الليبرالية فى الحرب العالمية الأولى ليتدع لورنس نموذجا ثانيا لمبدأى "الذكورة" و"الأوثوية". وقد نما هذا التضاد (بين الذكورة والأوثوية) وعُدل فى المراحل المتباعدة من روائت لورنس، إلى

أن نحل أخيراً في تصويره شخصية ميللورز (عشق اللىدى تشارلى) الذى جمع بين قوة
"الذكر" الشخصية و رقة "الأنثى". هذا الجمع بين التقيضين الذى يتخذ أشكالاً متعددة.

ولقد أحدثت أفكار ما بعد البنيوية تغيراً جذرياً فيما كتبه ليجتلون منذ
نهاية السبعينيات، فقد انصرف عن الاتجاه "العلمي" لألتوسير إلى الفكر الثورى
عند برخت وبنيلامين، مما أدى به إلى العودة إلى النظرية الثورية الماركسية
التقدمية فى كتاب "أطروحات عن فويرباخ" (١٨٤٥)؛ حيث يقول ماركس: "إن
السؤال عما إذا كان من الممكن أن تنسب الحقيقة للموضوعية إلى التفكير
الإنسانى ليس سؤالاً نظرياً بل سؤال عملي.... فالفلاسفة لم يفعلوا حتى الآن شيئاً
سوى تفسير العالم بطرائق متعددة، ولكن المهم تغيير العالم".

ورغم أن ليجتلون يؤمن بأن نظريات "التفكيك" deconstructive theories التى
طورها ديريدا Derrida وبول دى مان Paul de Man وغيرهما (انظر الفصل الرابع)
يمكن استخدامها لتقويض كل المسملمات والأشكال الثابتة المطلقة للمعرفة، فإنه ينتقد ما
تتطوى عليه نظريات "التفكيك" من نزوع برجوازي صغير إلى إنكار الموضوعية
والمصالح المادية (خصوصاً المصالح الطبقيّة). هذا الموقف المتقلّص يمكن تفسيره إذا
لاحظنا أن ليجتلون قد أصبح يتبنى مفهوم لينين- وائس للتوسير - عن النظرية. هذا
المفهوم الذى يذهب إلى أن النظرية الصحيحة "لا تأخذ شكلها النهائى" إلا فى علاقة وثيقة
بالنشاط العملي لجماهير حقيقية وحركة ثورية فعلية. وهذا يعنى أن المهام المطروحة على
النقد الماركسي تنطلق الآن من السياسة لا من الفلسفة: فطلى الناقد أن يهدم الأفكار
الموروثة عن الأدب، ويكشف عن دورها الإيديولوجى فى تشكيل ذاتية القراء. ومن
الضرورى لهذا الناقد - بوصفه اشتراكياً - أن يفضح تلك الأعمال البلاغية التى تصحت
بها الأعمال غير الاشتراكية آثاراً غير مرغوب فيها سياسياً، وأن يفسر مثل هذه
الأعمال، فى الحالات الممكنة، تفسيراً مضاداً لاتجاهها الأصلي، بحيث تنحو هذه الأعمال،
فى خدمة الاشتراكية".

والكتيب البارز ليجتلون فى هذه المرحلة هو "فالتر بنيلامين أو نحو نقد ثورى"
(١٩٨١) حيث يقرأ ليجتلون الصوفية المادية للشاذة لبنيلامين قراءة مضادة لاتجاهها

يستخلص منها نقدا ثوريا. ذلك لأن نظرة بنيامين إلى التاريخ تنطوي على انتزاع غنيث
لمعنى تاريخى من مضى تهده وتحجبه دائما ذكرا رجعية قمعية وحين نلتى للحنة
للملائكة (سياسيا)، يمكن الإمساك بصوت من أصوات الماضى، وتوجيه هذا الصوت
لأداء مقصده "الصحيح"، وهذا ما تصنعه مسرحيات برخت التى أعجب بها بنيامين، والتى
تعيد فى أحيان كثيرة قراءة التاريخ "قراءة مضادة" لاتجاهه، فنقضى بذلك على الروايات
الصارمة وتفتح بوابة الماضى لكى يعاد نقضها من جديد. ومن أمثلة ذلك ما فعله برخت
بمسرحية كوريلانوس" التى كتبها شكبير و "لوبرا الفحلأ" التى كتبها جاى Gay، حيث
أعاد كتابة كل من العاملين للكشف عن معانيهما الاشتراكية الكامنة. (وقد ألح برخت
إلحاحا لافتا على ضرورة أن نتجاوز مجرد الاتحاد مع "بطل" مسرحية شكبير المهم
بمصالحه الذاتية، وأن لا نمنح تقديرنا لمأساة كوريلانوس وحدها بل لمأساة "العاملة على
وجه التخصص").

ويستحسن إيجلتون النظرة الراديكالية العملية لبرخت إلى معنى الأعمال الأدبية،
خصوصا حين يقول: "إن العمل يمكن أن يكون واقعا فى شهر يونيو وغير واقعى فى
شهر ديسمبر". ويشير إيجلتون على نمو متكرر إلى كتاب بيرى أندرسون Perry
Anderson "ملاحظات على الماركسية الغربية" (١٩٧٦) الذى يوضح كيف تنعكس
الحالة التى يمر بها صراع الطبقة للعاملة دائما على تطور النظرية الماركسية. فهو يرى
- على سبيل المثال - أن النقد شديد السلبية الذى وجهته إلى الثقافة الحديثة كان فى
البداية رد فعل على الهيمنة الفاشية على أوروبا، ثم على الهيمنة الرأسمالية المنتشرة فى
الولايات المتحدة بعد ذلك، ولكن هذا النقد الملبى كان فى الوقت نفسه نتيجة لانفصال
المدرسة نظريا وعمليا عن حركة الطبقة العاملة. ولكن ما يجعل "النقد الثورى" الذى
يطرحه إيجلتون نقدا "حديثا" هو قدرته للتكتيكية على عرض النظريات الثورية عند
Lacan وفلسفة "التفكيك" القوية عند جاك ديريدا (نظر الفصل الرابع).

أما فى أمريكا، حيث دب الفساد جزئيا فى الحركة العمالية، وأصبحت مستبعدة
تماما من السلطة السياسية، فإن ظهور منظر ماركسى بارز يعد حدثا مهما. ومن جهة
أخرى، إذا وضعنا فى اعتبارنا رأى إيجلتون فى مدرسة فرانكفورت، من حيث علاقتها

بالمجتمع الأمريكي، لوضحت لنا دلالة التأثير العميق الذى مارسه هذه المدرسة على فريدريك جيمسون. ففي كتاب "الماركسية والشكل" (١٩٧١) يستكشف جيمسون الجانب الجلى فى النظريات الماركسية - للأدب، وبعد مجموعة من الدراسات الممتازة (عن أورانو وبنيلمين وماركوز وبلوخ ولوكاش وسارتر)، يطرح للكتاب تخطيطاً لما أسماه جيمسون "النقد الجلى".

يؤمن جيمسون بأن النوع الوحيد من الماركسية الذى يمكن أن يكون له تأثير على الموقف فى العالم بعد الصناعى للرأسمالية الاحتكارية هو تلك الماركسية التى تستكشف المحاور الكبرى لفلسفة هيجل؛ أى للعلاقة بين الجزء والكل، والتضاد بين العيى والمجرد، ومفهوم الوحدة الشاملة، وجدل المظهر والجوهر، والتفاعل بين الذات والموضوع، فليس هناك - من منظور الفكر الجلى - "موضوعات" ثابتة غير متغيرة، بل إن الموضوع الواحد يرتبط ارتباطاً لا ينقسم بكل كبر منه، ويرتبط - فى الوقت نفسه - بعقل مفكر هو بدوره جزء من موقف تاريخى. ومعنى ذلك أن النقد الجلى لا يعزل الأعمال الفردية الأدبية ليحلها، لأن النرد دائماً جزء من بنية أكبر (تقاليد أو حركة) أو موقف تاريخى. وليس لدى الناقد الجلى مقولات جاهزة سلفاً للتطبيق على الأدب؛ إذ تؤكد فكرته عن "المؤلف المضمّر". وذلك الدفاع يعكس حيناً إلى زمن كانت فيه الطبقة الوسطى تتمتع بمزيد من الاستقرار فى نسق طبقي منظم. أما النقد الجلى الماركسى، فإنه يميز دائماً الأصول التاريخية لمفاهيمه للخصلة دون أن يسمح قط لهذه المفاهيم أن تتحجر أو تتمتع عن الاستجابة لضغط الواقع. وإذا كنا لا نستطيع أبداً تجاوز وجودنا الذاتى فى الزمن، فإننا نستطيع كسر القشرة الصلدة لأفكارنا، والانتقال إلى "إدراك أكثر حيوية للواقع نفسه".

إن النقد الجلى يسعى إلى توعية الشكل الداخلى لنوع أبهى أو مجموعة من النصوص. ويعمل منطقاً من سطح للعمل إلى داخله، حيث المستوى الذى يتصل فيه الشكل الأدبى اتصالاً عميقاً بالعيى للموس. ويتوقف جيمسون عند هيجنواى متخذاً منه نموذجاً، فيرى أن "مقولة التجربة المهيمنة" فى روايته هى عملية للكتابة نفسها. لقد اكتشف هيجنواى أنه يستطيع إنتاج نوع عيى من الجملة المارية التى تؤدى شينين على

السواء: تسجيل الحركة فى الطبيعة (الأشياء) والإحياء بتوتر المسخط بين الناس. وترتبط مهارة الكتابة التى يكتبها، على المستوى الذهنى، بمهارات إنسانية أخرى يتم للتعبير عنها من حيث علاقتها بالعالم الطبيعى (خصوصا الرياضة النموية)^(٩). وتمكن عبادة هيمنجواى للفحولة Machismo^(١٠) المثل الأمريكى الأعلى للمهارة التقنية، ولكنها ترفض لأوضاع الاغتراب فى المجتمع الصناعى بما تقوم به من تحويل المهارة الإنسانية إلى مجال من مجالات الفراغ. ولما كتبت جمل هيمنجواى لعارية (من الزخارف اللفظية) لا تستطيع أن تنفذ إلى النسيج المعقد للمجتمع الأمريكى، فلن رولياته تتجه إلى الواقع الضامر للثقافات الأجنبية، حيث يبرز الأفراد مرتبطين بـ "نظافة الأشياء"، ومن ثم يمكن أن تحتويهم جمل هيمنجواى. وبهذه الطريقة، يوضح جيمسون كيف يتغمس الشكل الأبسى انغماسا عميقا فى واقع عينى ملموس.

لما فى كتابه "اللاوعى السياسى" (١٩٨١) فإنه يحافظ على المفهوم الجنلى السابق للنظرية. ولكنه يشع بالمفهوم ليستوعب تيارات فكرية متصارعة (البنوية، وفرويد، وأتومسبر، وألورنو) فى مركب synthesis يدعو إلى الإعجاب، ويظل ماركسيا بصورة لا تخطئها العين. ويذهب جيمسون إلى أن الوضع المتجزئ المتغرب للمجتمع الإنسانى يدل ضمنا على وضع أصلى من الشيوعية البدائية، كانت فيها الحياة متكاملة مع الإدراك فى مركب "جمعى"، ولكن للحواس الإنسانية نفسها أوجدت مجالات منفصلة من التخصص، عندما عانت الإنسانية نوعا من السقوط شبيها بالسقوط الذى تحدث عنه ويليم بليك، فأخذ الرسم يعالج الإبصار على أنه حاسة متخصصة، وأصبحت لوحاته عرضا من أعراض الاغتراب، وفى الوقت نفسه، تعويضا عن فقدان عالم الاكتمال الأصلى، إذ تضفى لوحاته لونا على عالم لا لون له.

إن كل الإيديولوجيات هى "استراتيجيات كبت" تسمح للمجتمع بأن يفهم نفسه تفسيرا يكبت التناقضات الكامنة فى التاريخ، والتاريخ نفسه (الواقع القاسى الصارم

(٩) كالسيد ومصارعة الفيران وما أشبه ذلك.

(١٠) الفحولة. والكلمة إسبانية من أصل لاتينى Masculus شاعت للدلالة على الذكورة الحيوانية.

للضرورة الاقتصادية) هو الذى يفرض استنتاجية الكبت هذه. والنصوص الأدبية تعمل بالطريقة نفسها، فالحلول التى تقدمها هى مجرد أعراض للقمع الذى يمارسه التاريخ. وهنا، يستخدم جيمسون استخداماً نظرياً أ. جريماس A.J. Gerimas اللبنيوية عن "المستطيل الميمبوتيقى" Semiotic Rectangle بوصفها أداة تحليل تعينه فيما يريد فتحنود الاستنتاجات النصية للكبت أملاً على شكلية. ويقدم نسق جريماس اللبنيوى قائمة كاملة بالعلاقات الإنسانية الممكنة (جنسية وتشريعية.. إلخ) تتيح للمحلل - عند تطبيقها على استنتاجات النص - اكتشاف الإمكانيات التى "لا نقال"؛ هذه الإمكانيات التى لا نقال هى التاريخ المكبوت.

ويطور جيمسون فكرة قوية أخرى عن القمص والتفسير، فيرى أن القمص ليس مجرد شكل أو طراز أدبى، وإنما "مقولة معرفية" أساسية، لأن الواقع لا يتجلى للعقل الإنسانى إلا فى شكل قصصى، وحتى النظرية العملية نفسها هى شكل من أشكال القصة. أضف إلى ذلك أن كل القمص يتطلب تفسيراً، وهنا يرد جيمسون على الحاجة للشاعرة لدى حركة "ما بعد اللبنيوية"، والمضادة للتفسير "القوى" ذلك لأن ديلوز Deleuze وجوئارتى Guattari (فى "نقيض أوديب" The Anti-Oedipus)^(٧) يهاجمان كل ألوان

^(٧) لا يفهم هذا المصطلح إلا بفهم للمعنى المعاصر للعملية الأوديبية oedipization فى التحليل النفسى عند لاكان، حيث يشير إلى العملية النفسية التى تنحل بها عقدة أوديب، حيث يكسب الطفل القدرة على استخدام الرموز مع هيمنة اللغة التى تمثل المجتمع عليه، وإذعاناً إلى أنظمتها التى هى أنظمتها المجتمع وقيوده، وذلك على نحو تغلغله هذه العملية تنشئة اجتماعية يتلمج بها الطفل فى نظام اجتماعى متدرج، يقع فيه "اسم الأب" موقع السلطة العليا أو رمزاً لها. هذه العملية يمكن النظر إليها بوصفها نواة أولى، أو بنىة، تتكرر فى عمليات الكبت السياسى والاجتماعى، حيث تمارس ديكتاتورية الرموز عملها. ولا يمكن تحرير الفرد من أسر هذه الديكتاتورية إلا بتدمير هذه العملية التى يتصاعق فيها الابن إلى الأب، ويتم ذلك بتأكيد نموذج منقضى لأوديب أو نقيض أوديب، الذى يستبقى العقيدة الأولى للمرحلة قبل الأوديبية، ويدمر سجن أوديب الفارق فى برودة النسق. وتلك هى الفكرة الأساسية التى يقرم عليها كتاب نقيض أوديب: الرأسمالية والقصاص الذى أحدث ضجة عند صدوره عام ١٩٧٢ فى باريس، بعد أن كتبه جيل ديلوز (فيلسوف) وفيلكس جوتارى (محل نفسى) نتيجة تأثرهما بأحداث ثورة الطلاب فى فرنسا (مايو-يونيو ١٩٦٨) وتردهما على استنساخ لاكان الذى يمثل "اسم الأب" وتوجههما إلى دراسة "الكلام" والرغبة فى الثورة.

التفسير "المتجاوز للنص"، متقابلين فحسب التفسير "المحايت" (٨) الذى يتجنب فرض "معنى" قوى على النص، بحجة أن التفسير المتجاوز يحاول السيطرة على النص إلى الدرجة التى تغدده تعقده الأصلي، ولكن جيمسون يتخذ من "النقد الجديد" مثالا تطبيقيًا، فيثبت أن النقد الجديد (الذى يؤكد أصحابه صراحة أنه نقد محايت) هو - فى حقيقة الأمر - نقد متعال؛ لأن قاعدته الأساسية هى النزعة الإنسانية. ولكن جيمسون ينتهى إلى أن كل تفسير هو بالضرورة متجاوز وبيدولوجى، فحين لا نستطيع - آخر الأمر - إلا أن نستخدم المفاهيم الإيديولوجية بوصفها وسيلة لتجاوز الإيديولوجيات.

أما فكرة "اللاوعى العيلى" - فتمتصير من فرويد بمفهومه الأساسى عن "الكبت"، ولكنها ترفعه من المستوى الفردى إلى المستوى الجمعى، فتتخذ وظيفة الإيديولوجيا هى "كبت" للثورة. ويضيف جيمسون أن "اللاوعى السياسى" لايحتاج إليه من يمارسون الكبت وهدمهم بل يحتاج إليه - بالمثل - من يقع عليهم الكبت، أولئك الذين يجدون أن وجودهم لا يُحتمل لو لم يتم كبت الثورة. وإذا أردنا تحليل رواية - من هذا المنظور - فلنناحتاج إلى إيجاد علة غائبة (هى الثورة). ويقترح جيمسون منهجا يقوم على ثلاثة أفاق (مستوى للتحليل المحايث، يستند إلى جريمانس على سبيل المثال، ومستوى لتحليل الخطاب الاجتماعى، ومستوى حقبى للقراءة التاريخية). ويرتكز المستوى الثالث للقراءة (لو الأق) على المراجعة المعقدة التى قام بها جيمسون لمفهوم النماذج الماركسية للمجتمع. وبوجه عام، فهو يقبل فكرة التفسير عن الوحدة الاجتماعية الشاملة من حيث هى "بنية بلا مركز" تنمو فيها مستويات متباينة، بطريقة تتطوى على "استقلال ذاتى نسبى"، وتمارس عملها من مستويات زمنية مختلفة (تعايش المستويين الزمنيين للإقطاع والرأسمالية على سبيل المثال). هذه البنية المعقدة التى تجمع بين أنماط الإنتاج المتسارعة والمتناثرة هى التاريخ متغير للخواص الذى ينعكس فى نصوص متغيرة الخواص. وهنا، يرد جيمسون على أفكار "ما بعد البنيويين" الذين يطلون التمايز بين

(٨) من المحايثة immanence بمعنى الاهتمام بالشئ "من حيث" هو ذاته وفى ذاته، فالتفسير المحايث هو التفسير الذى ينظر إلى الأشياء فى ذاتها، ومن حيث هى موضوعات تحكمها قوانين تتبع من داخلها وليس خارجها.

النص والواقع بمعالجتهم الواقع نفسه على أن نص أكبر فحسب، فيوضح أن التفسير النصي لا يمكن فهمه. إلا بقدر ما يرتبط بتفسير اجتماعي وثقافي "خارج" النص. وبذلك يحتفظ جيمسون بمكان التحليل الماركسي.

أشرنا في سياق هذا الفصل إلى أن الماركسية "البنوية" وذلك من منطلق أن الكتابات الاقتصادية لكارل ماركس كانت ذاتها تعد من الكتابات البنوية أساساً. ولكن من المهم - قبل أن تنتقل إلى البنوية نفسها - تأكيد أن أوجه الخلاف بين النظريات الماركسية والنظريات البنوية للخالصة أكبر بكثير من أوجه التشابه، فالأساس للنهائي للنظريات، عند الماركسية، هو الوجود المادي التاريخي للمجتمعات الإنسانية، أما عند البنوية فإن الأساس لاوطيد هو طبيعة اللغة. وإذا كانت النظريات الماركسية تدور حول التفسيرات التاريخية وأوجه الصراع التي تنشأ في المجتمع، وتظهر بشكل غير مباشر في شكل أدبي، فإن البنوية تدرس التفاعل لداخلي لأنساق منفصلة عن وجودها التاريخي.

قراءات مختارة
نصوص أساسية

Adorno, Theodor W.,

Prisms (Neville Spearman, London, 1967).

Adorno, Theodor W., and Horkheimer, Max.

Dialectic of Enlightenment (Allen Lane, London, 1972).

Baxandall, Lee, and Morawski, Stefan,

Art (International General, N.Y., 1973).

Benjamin, Walter,

Illuminations (Schocken, New York. Cape, London, 1970).

Benjamin, Walter,

Charles Baudelaire: A Lyric Poet in the Era of High Capitalism,
trans. H. Zohn (New Left Books, London, 1973).

Benjamin, Walter,

Understanding Brecht, trans. A. Bostock (New Left Books,

Craig, David (ed.)

Marxists on Literature (Harmondsworth, Penguin, 1975).

Eagleton, Terry,

Criticism and Ideology (New Left Books, London, 1976).

Eagleton, Terry,

Walter Benjamin or Towards a Revolutionary Criticism (New Left
Books, London, 1981).

Godmann, Lucien,

The Hidden God (Routledge & Kegan Paul, London, 1964)

Jameson, Fredric,

Marxism and Form (Princeton University Press, Princeton 1971).

Jameson, Fredric, (ed.),

Aesthetics and Politics (New Left Books, London, 1997).

Jameson, Fredric,

The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act
(Cornell University Press, Ithaca, 1981).

Lukács, Georg,

The Historical Novel (Merline Press, London, 1962).

Lukács, Georg,

The Meaning of Contemporary Realism (Merline Press, London,
1963).

Lukács, Georg,

Writer and Critic and Other Essays (Merlin Press, London, 1970).

Lukács, Georg,

Studies in European Realism (Merlin Press, London, 1972).

Macherey, Pierre,

A Theory of Literary Production, trans. G. Wall (Routledge & Kegan
Paul, London, Henley and Boston, 1978).

Laing, Dave,

The Marxist Theory of Art: An Introductory Survey (Harvest er Press,
Hassocks, Sussex, 1978).

Lifshitz, Mikhail,

The Philosophy of Art of Karl Marx, trans. R.B. Winn (Pluto Press, London, 1973; Russian edn, 1933).

قراءات إضافية

James, C. Vaughan,

Soviet Socialist Realism: Origins and Theory (Macmillan, London and Basingstoke, 1973).

Jay, Martin,

The Dialectical Imagination: A History of the Frankfurt School (Heinemann, London 1973).

Slaughter, Cliff,

Mrxism and Literature (Oxford Univeristy Press, Oxford, 1977).

Wolff, Janet,

The Social Production of Art (Macmillan, London and Basingstoke, 1981).

Marcuse, Hrebert,

One-Dimensional Man (Beacon, Boston; Sphere, London, 1964).

Sartre, Jean-Paul,

What is Literature? (Philosophical Library, New york, 1949).

Willett, John (ed.),

Brecht on Theatre (Methuen, London 1964).

Williams, Raymond,

Problems in Materialism and Culture (New Left Books, London, 1980).

مقدمات

Arvon, Henri,

Marxist Aesthetics, Trans. H. Lane (Cornell Univeristy Press, Ithaca and London, 1973).

Belsey, Catherine,

Critical Practice (Methuen, London 1980).

Dowling, William, C.,

Jameson, Althusser, Marx: an Introduction to the Political Unconscious (Methuen, London, and Cornell University Press, Ithaca, 1984).

Eagleton, Terry,

Marxism and Literary Criticism (Methuen, London, 1976).

Forgacs, David,

"Marxist Literary Theories, A. Jefferson and D. Robey (eds), *Modern Literary Theory* (Batsford, London, 1982).

الفصل الثالث

النظريات البنوية

التنظريات البنوية

غالباً ما تستثير الأفكار الجديدة ردود الأعمال المحافظة على القديم والمعلدية للنزعة العقلية، وهذا أمر ينطبق على الطريقة التي استقبلت بها النظريات التي جمعها اسم "البنوية" بوجه خاص؛ ذلك لأن المناهج البنوية في دراسة الأدب تتحدى بعضاً من أهم المعتقدات لراسخة عند القارئ العادي. فمنذ عهد بعيد وهذا القارئ يؤمن أن العمل الأدبي ولدت الحياة الإبداعية لمؤلفه، وأن النص الأدبي تعبير عن ذات صاحبه، ونقطة لقاء حميم على المستوى الروحي والإنساني بينه - بوصفه قارئاً - وأفكار المؤلف ومشاعره، أضف إلى ذلك ما يؤمن به عادة من أن العمل الأدبي الجيد هو العمل الذي يخبرنا بالحقيقة عن الحياة الإنسانية، وأن الروايات والمسرحيات تحاول أن نخبرنا بالكيفية التي تكون عليها الأشياء .

ولكن قصار البنوية يحاولون إقناعنا أن المؤلف "ميت"، وأن النص الأدبي خطاب لا تتضمن وظيفته الإخبار بالحقيقة، وذلك هو ما يرفضه جون بايلي John Bayley الذي تحدث لسان المعادين للبنوية عندما قال - في عرض له لأحد كتب جونان كوللر Jonathan Culler: "إن خطيئة السيموطيقا تتمثل في محاولتها تمييز إحساسنا بالحقيقة في القصص... مع أن هذه الحقيقة تسبق القصص في القصة الجيدة وتظل منفصلة عنه". وقد حدد رولان بارت^(١) Roland Barthes النظرية للبنوية تحديداً حاسماً عندما ذهب - في

(١) أصبح رولان بارت أكثر البنويين ترجمة إلى اللغة العربية، ومن أهم أعماله المترجمة:

- الكتابة في درجة الصفر، ترجمة نعيم الحمصي، دمشق ١٩٧٠. الترجمة الصفر للكتابة، ترجمة محمد بركة، الرباط، ١٩٨٠.
- النقد والحقيقة، ترجمة إبراهيم الخطيب، مراجعة محمد بركة، الرباط ١٩٨٥.
- درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعيد العالي، الدار البيضاء ١٩٨٥.
- مبادئ علم الأدلة، تعريب محمد بكري، الدار البيضاء ١٩٨٦.
- النقد البنيوي للحكاية، ترجمة أنطون أبو زيد، بيروت ١٩٨٨.
- لغة النص، ترجمة فؤاد صفا والحسين سبحةان، الدار البيضاء ١٩٨٨.

مقال له عام ١٩٦٨ - إلى أن الكتاب ليس لديهم من شيء سوى القدرة على مزج كتابات موجودة سلفاً، وإعادة تشكيل الكتابات وتجميعها، وأنهم لا يستخدمون الكتابة كـ "يعبروا" عن أنفسهم بل ليعتمدوا على المعجم الهائل للغة والثقافة الذي هو معجم "مكتوب دائماً من قبل" (إذا استخدمنا عبارة بارت الأثيرية). ولن نخلط الأمور لو وصفنا روح اللينوية بأنها نزعة مضادة للنزعة الإنسانيّة، فقد استخدم اللينويون أنفسهم هذه للصفة "ضد إنسانية" لتأكيد معارضتهم كل أشكال النقد الأدبي التي تجعل من الذات الإنسانية مصدر المعنى الأدبي وأصله.

المهاد اللغوي :

هناك فكرتان أساسيتان عند دي سوسير de Saussure ^(١) تطرحان إجابة جديدة عن السؤالين: "ما موضوع البحث اللغوي؟"، و"ما العلاقة بين الكلمات والأشياء؟". وابتداءً من هاتين الفكرتين، قام دي سوسير بتقديم تمثيل أساسي بين ما أسماه "اللغة" Langue وما أسماه "الكلام" Parole، أي بين نسق للغة الذي هو سابق في وجوده على استخدام الكلمات، والممارسة الفعلية التي هي تلفظ فردي. أما اللغة، فهي الجانب الاجتماعي أو النسق المشترك الذي نعول عليه (لا شعورياً) بوصفنا متكلمين. والكلام هو التحقق للفردى لهذا النسق في الحالات الفعلية من اللغة. هذا التمييز هو المهاد الذي تنطلق منه كل النظريات اللغوية اللاحقة، بمعنى أنه إذا كان الموضوع الحق للدراسة للغوية هو النسق الكامن وراء أية ممارسة إنسانية دالة وليس التلفظ الفردي، فإن الموضوع الحق للدراسة في العلوم الإنسانية هو اكتشاف النسق للكامن من القواعد - أو "الأجرومية" - المستخدمة في القصائد أو الأمثال أو الممارسات الاقتصادية. فالكائنات الإنسانية - رغم

(١) لحسن الحظ، أصبح كتاب دي سوسير دروس في علم اللغة العام متاحاً في أكثر من ترجمة عربية أهمها :

- علم اللغة العام، ترجمة يوزيف يوسف عزيز ومراجعة مالك المطلي، بغداد ١٩٨٥.
- دروس في الألسنة العامة تعريب صالح القرمازي ومحمد الشاوش ومحمد عبيدة تونس ١٩٨٥.
- محاضرات في علم اللسان العام، ترجمة عبد القادر قتيبي ومراجعة أحمد حبيبي، الدار البيضاء، ١٩٨٧.

كل شيء - تستخدم الكلام بطريقة مختلفة تماماً عن البيبغاوات، وما يميز الإنسان - تحديداً - عن الببغاء أن الإنسان يمتلك نسفاً من القواعد يعينه على إنتاج عدد لا نهائى من الجمل للمحكمات.

ولقد رفض سوسير الفكرة التى ترى فى اللغة كومة من الكلمات التى تتراكم تدريجياً - عبر الزمن لتؤدى وظيفة أولية، هى الإشارة إلى الأشياء فى العالم، فالكلمات ليست رموزاً تتجاوب مع ما تشير إليه - عند سوسير - بل علامات^(٢) Signs مركبة من طرفين متصلين (تصال وجهى للورقة الواحدة). أما الطرف الأول فهو إشارة - مكتوبة أو منطوقة - هى "الدال" Signifier والطرف الثانى هو المدلول Signified أو المفهوم الذى نعتله من هذه الإشارة. ويمكن تمثيل الفكرة التى يرفضها سوسير على النحو التالى:

الرمز = الشيء
وذلك فى مقابل الفكرة التى يؤكدنها وهى :

العلامة = $\frac{\text{دال}}{\text{مدلول}}$

ولا مكان "للأشياء" فى النموذج الذى تقوم عليه فكرة سوسير، فمناصر اللغة لا تكتسب معناها نتيجة الصلة بين الكلمات والأشياء بل نتيجة كونها أجزاء فى "سق" system من "العلاقات". تأمل - مثلاً - نمق علامة أضواء للمرور :

أحمر	- يرتقلى	- أخضر
دال	(أحمر)	
مدلول	(توقف)	

(٢) العلامة هى الإشارة التى تدل على شيء آخر غيرها بالنسبة إلى من يستعملها أو يتلقاها، على نحو تقوم العلامة تقوم فيه ذاتها على صلة دال ومدلول فى علاقة تتيج دلالة. وإذا كان الدال قريب البعد الحسى الذى يصفح سمعنا عند تلفظ الكلمات فإن المدلول هو البعد التصورى أو المفهوم الذى نعتله من هذا الدال، ويقدر ما يفهم دى سوسير العلامة بوصفها الكل الذى يتركب منه الدال والمدلول، وبوصفها تألف المفهوم والصورة الصوتية، فإنه يؤكد طبيعتها الاعتيادية أو الاختيارية فى الوقت الذى يؤكد طابعها الحظى القام على تعاقب النطق فى الزمن.

تجد أن "العلامة" sign ليس لها دلالة إلا بعلاقتها داخل النسق: (أحمر = توقف/ أخضر = انطلق/ برنقالي = استعد لأحمر أو الأخضر). أما العلاقة بين الدال والمدلول على حدة فهي علاقة اعتباطية، بمعنى أنه لا توجد صلة طبيعية بين اللون "الأحمر" و "التوقف"، مهما كان الشعور طبيعياً بهذه العلاقة (ومنذ أن انضمت إنجلترا إلى السوق الأوروبية المشتركة - على سبيل المثال - تقبل البريطانيون شفرة لونية كهربائية يمكن أن تبدو غير طبيعية بالنسبة إليهم، فصار البنى وليس الأحمر = حى، والأزرق وليس الأسود = محاذ). أضف إلى ذلك أن كل لون فى نسق المرور لا يودى دلالاته عن طريق تأكيد معنى موجب وحيد الجانب بل عن طريق إشارته إلى اختلاف Difference يميزه عن غيره، داخل نسق من تعارضات وتقاطعات، فالضوء الأحمر للمرور هو (أحمر) لأنه ليس "أخضر" على وجسه التحديس، والأخضر "أخضر" لأنه ليس "أحمر".

واللغة نسق من أنساق متعددة للعلامة (البعض يؤمن أنها النسق الأساسى). والعلم الذى يدرس هذه الأنساق هو "علم العلامة" - السيميوتيقا Semiotics أو "السيميولوجيا"^(٤) Semiology. ومن المؤلفات النظر إلى "البنوية" وعلم العلامة على أنهما ينتميان إلى مجال نظرى واحد، ولكن البنوية تهتم - فى الأغلب - بالأنساق التى لا تستخدم العلامات من حيث هى علامات فى ذاتها بل الأنساق التى يمكن معالجتها بطريقة أنساق

(٤) السيميوتيقا / السيميولوجيا (علم العلامات). يرجع مصطلح السيميولوجيا إلى تقاليد دى سوسير (١٨٥٧-١٩١٣) الذى قال: "من الممكن تصور قيام علم يدرس حياة العلامات داخل المجتمع، ويغدو جزءاً من علم النفس الاجتماعى ومن علم النفس العام. وسأسمى هذا العلم باسم السيميولوجيا - من الكلمة اليونانية التى تعنى علامة. ويكشف هذا العلم عما يشكل العلامات وعن القوانين التى تحكمها". أما مصطلح السيميوتيقا فيرجع إلى تقاليد الفيلسوف الأمريكى شارلز بيرس (١٨٣٩-١٩١٤) الذى قال: "ليس المنطق بأوسع معانيه سوى مجرد اسم آخر للسيميوتيقا.. أو نظرية "العلامات"، وتحجوب تقاليد دى سوسير وبيرس فى أعمال دارسين متنافسين، وتطور، إلى أن تصل إلى فبراير ١٩٦٩، فى باريس، حيث قررت لجنة دولية تبنى استخدام مصطلح السيميوتيقا (بيرس) وتأسيس الرابطة الدولية للدراسات السيميوتيقية، وقد أصدر جريمالى A.J. Greimas و كورتيس J. Courtes أهم معجم تحليلى - إلى الآن - عن "السيميوتيقا واللغة" عام ١٩٧٩ عن دار هاشيت فى فرنسا.

العلامة فحسب (كعلاقات القرابية على سبيل المثال). وقد وضع الفيلسوف الأمريكي ش.س. بيرس Peirce تمييزاً مفيداً بين ثلاثة أنماط من العلامة، هي: النمط التصوري (الإيقوني) Iconic (حيث تشبه العلامة مرجعها، مثل صورة السفينة أو إشارة مرور عن صخور متساقطة) ونمط المؤشر Indexical (حيث تترابط العلامة مع مرجعها برباط يمكن أن يكون رباط مسببية، كال دخان من حيث هو علامة على النار، أو السحاب من حيث هو علامة على المطر) والرمزي Symbolic (حيث تغدو علاقة العلامة بمرجعها علاقة اعتباطية، كما يحدث في اللغة). وأبرز علماء العلامة من المحدثين يوري لوتمان Yuri Lotman في الاتحاد السوفيتي.

ولقد اعتمدت التطورات الأولى البارزة من الدراسة البنيوية على ما أحرزه اللغويون من تقدم في دراسة الفونيمات Phonemes التي هي عناصر المستوى الأدنى من نسق اللغة. والفونيم⁽²⁾ هو الصوت الدال الذي يدركه من يستخدم اللغة أو يميز معناه، لا بحكم وقعه في ذاته بل بحكم اختلافه عن غيره من الأصوات. ويلفت بارت Barthes الانتباه إلى هذا المبدأ في عنوان أشهر كتبه، أي كتاب (S/Z)، حيث يلتقط حرفين صافرين في قصة بلزاك Sarrasine (Sarrazine) وهما حرفان يتميزان - من حيث هما فونيمان - بأن أولهما مهموس (S) وثانيهما مجهور (Z). ومن ناحية أخرى، هناك اختلافات للصوت الصرف لانتيميز على المستوى الصوتي (وليس الفونيمي)، كما يحدث في اللغة الإنجليزية من وجود اختلاف واضح بين صوت الحرف /P/ في كل من الكلمتين "Spin" و "pin"، ولكنه اختلاف لا يلحظه المتكلم باللغة الإنجليزية، فهو اختلاف غير مدرك من حيث إنه لا يقوم بتصنيف المعنى بين الكلمات في اللغة، وحتى لو قلنا Sbin فمن المحتمل أن نسمعا على أنها "Spin". والنقطة الأساسية في هذه النظرة أن وراء استخدامنا للغة يكمن "نسق" أو نموذج من أزواج متقابلة أو "ثنائيات متعارضة" تتحكم في

(2) يترجم البعض الفونيم بكلمة "الصوت" والمورفيم بكلمة "المعنى". ومن الأفضل الاحتفاظ بالصيغة المعربة مادام لا يوجد لها مقابل، وإذا كان الفونيم يعنى أصغر الوحدات الصوتية الدالة فإن المورفيم يعنى أصغر الوحدات الدلالية.

هذا الاستخدام. هذه التعارضات تتضمن - على مستوى الفونيم - الألفي / غير الألفي، والمجهور / المهموس، والشديد/ اللين. وبمعنى من المعاني، يمثل المتكلمون مجموعة من القواعد تتجلى في قدرتهم الواضحة على استخدام الجملة.

ويمكن ملاحظة تأثير هذا النمط من البنيوية في الأنثروبولوجيا عندما تدرس ماري دوجلاس Mary Douglas - على سبيل المثال - المحرم من المأكولات عند طائفة "اللاوية"، حيث تغدو لحوم بعض الحيوانات طاهرة وبعضها الآخر غير طاهر بلا سبب واضح. وتحل ماري دوجلاس المشكل بإقامة نموذج من التعارضات يكافئ نموذج التحليل الفونيمي (الصوتي)، فتظهر قاعدتان بارزتان: (١) لحم الحيوان المشقوق الظلف والماضغ وذو الحافر هو أنموذج النوع الطاهر من مأكّل الراعي، أما لحم الحيوان شبه المطيع (كالخنزير والأرنب الوحشي وجرير الصخر) فهو غير طاهر، (٢) هناك قاعدة ثابتة تكمل الأولى مؤداها أن الحيوان طاهر اللحم لا بد أن يكون عنصرًا قابلاً للتهيئة، فالسمكة التي بلا زعانف - مثلاً - غير طاهرة ... إلخ. وهناك مستوى أكثر تعقيداً من التحليل الفونيمي نجده عند كلود ليفي شتراوس Claude Lévi - Strauss^(١) الذي طور هذا النموذج فيما يتصل بدراسة الأساطير والشعائر وأبنية القرابة، فالمهم في هذا النمط من البنيوية ليس طرح الأسئلة المألوفة عن علل التحريم أو أصول الأساطير والشعائر بل للبحث عن نمق الاختلافات الذي يكمن وراء الممارسات الإنسانية المتعينة.

والمواضع من الأمثلة الأنثروبولوجية لهذا النمط من التحليل البنيوي أن البنيويين يحاولون الكشف عن "أجرومية"، أو تركيب، أو نموذج "قونيمي" للأنساق الإنسانية من المعنى، سواء كانت هذه الأنساق أنساق قرابة أو أزياء أو طهو أو خطاب أدبي أو

(١) صدرت ترجمات متعددة لأعمال كلود ليفي شتراوس أهمها:

- الأنثروبولوجيا البنيوية، ترجمة مصطفى صالح، دمشق ١٩٧٧.
- مقالات في الأناسة، اختارها ونقلها إلى العربية حسن قبسي، بيروت ١٩٨٣.
- الفكر البري، نقله إلى العربية وقدم له وعلق عليه نظير جاهل، بيروت ١٩٨٤.
- الأسطورة والمعنى، ترجمة وتقديم شاكر عبد الحميد، بغداد ١٩٨٦.

قصصى أو أساطير أو طوالم، وأكثر أمثلة هذا التحليل حيوية نجدها فى الكتابات الأولى لـ رولان بارت، خصوصا فى كتابيه الشهيرين "أسطوريات" (١٩٥٧) و "نسق الزى"، (١٩٦٧) حيث يطبق نظريته التى بسطها فى كتابه "مبادئ السميولوجيا"، (١٩٦٤).

والمبدأ الأساسى الذى تنطلق منه كل هذه الكتب لـ بارت هو أن كل أشكال الأداء الإنمائى تستلزم نسقا متمثلا من علاقات الاختلاف. هذا المبدأ يطبقه بارت على كل ألوان الممارسات الاجتماعية التى يفسرها على أنها أنساق علامة تعمل بالطريقة التى يعمل بها النطق اللغوى، بالمعنى الذى يجعل أى "كلام" Parole فعلى يستلزم نسقا (لغة) من الاستخدام. ويدرك بارت أن نسق " اللغة قابل للتغير، وأن تغيره يقع فى "الكلام"، ولكنه يؤكد أن دراسة الكلام فى أى لحظة من لحظاته لا بد أن تكشف عن نسق فاعل، هو مجموعة القواعد التى تصدر عنها كل ألوان "الكلام"، مثل ذلك دراسة بارت لارتداء الملابس فى دراسته عن الزى، حيث لا يرى عناصر اللبس بوصفها أمر تعبير شخصى أو أسلوب فردى بل أمر "نسق لباسى" يعمل بالطريقة التى تعمل بها اللغة. ومن ثم يسم "لغة" الملابس إلى قسمين "نسق"، و "كلام" (تشكيلة).

التشكيلة

النسق

(مجموعة من قطع، أو أجزاء، أو مجاورة لعناصر مختلفة فى نمط الثوب نفسه: تنورة - بلوزة - جاكيت، تقاصيل لا يمكن ارتداؤها فى وقت واحد على الجزء نفسه من الجسم، ويستجيب تنوعها إلى التغير فى معنى طريقة اللبس: بنق، قلنسوة، لفاعة.. إلخ).

إننا نختار طاقما بعينه (تشكيلة) من قطع يمكن استبدال كل منها بغيرها لكى نصنع "كلام" الثوب، على نحو يغنو معه الطاقم (الذى قد يتكون - مثلا - من جاكيت رياضى / بنطال فلائيلة رمادى / قميص أبيض مفتوح الرقبة) مكافئا للجملة التى ينطقها الفرد لأداء غرض من الأغراض، فعناصر الطاقم - كعناصر الجملة - تتناسب معا لتحقيق نوعا من الأداء

وتستحضر معنى أو أسلوبا. ونحن لانؤدى النسق نفسه بالفعل، ولكن اختيارنا العناصر التى تتكون منها أطقم التياب هو الذى يجعل النسق يعبر عن قدرتنا على استخدامه. وفيما يلى تمثيل لمثال مطبخى يقدمه بارت:

نسق	تشكيلة
'عدد من المواد الغذائية تتضمن متباهاات ومخالفات؛ يختار المرء منها طبقة بالنظر إلى معنى بعينه؛ أنواع المداخل، المشويات أو الحلوى'.	سلسلة الأطباق الفعلية للمختارة فى الوجبة، قائمة الطعام.
(فى المطاعم التى تقدم وجبات a la carte فإن القائمة تتضمن كلا المستويين: المداخل والأنواع).	

النظرية البنوية للقص:

عندما نطبق نموذج التحليل اللغوى على الأدب نبدو كالأذى يرسل الفحم إلى نيو كاسل؛ ذلك لأنه إذا كان الأدب لغة - آخر المطاف - فما القصد من دراسته فى ضوء النموذج اللغوى؟ للحق أنه من الخطأ التوحيد بين "الأدب" و "اللغة". صحيح أن الأدب يستخدم اللغة أداة له، ولكن ذلك لا يعنى اتحادا بين بنية الأدب وبنية اللغة، فالعناصر ليست متطابقة بين كلتا البنيتين. ومعنى ذلك أنه عندما يطالب تودوروف Todorov بنظرية أدبية جديدة تؤسس "أجرومية" عامة للأدب فإنه يطالب بنظرية تكشف عن القواعد الكامنة التى تحكم الممارسة الأدبية. ولكن البنويين - من ناحية أخرى - يذهبون إلى وجود علاقة خاصة بين الأدب واللغة، فالأدب - عندهم - بلغت انتباهنا إلى طبيعة اللغة نفسها وخصائصها النوعية، فنظريتهم الأدبية البنوية وثيقة الصلة بالاشكالية فى هذا الجانب.

وتطلق النظرية البنوية للقص من التماثلات التى تصل الأدب باللغة، بالمعنى الذى يجعل من "النحو" Grammer (قواعد بناء الجملة) النموذج الأساسى لقواعد القص، حين يتحدث تودوروف وغيره عن نحو للقص. هذا "النحو" يبدأ من التركيب الأولى

للجملة نفسها، من حيث انقسامها إلى "مُسند" و"مُسند إليه". خذ مثلا الجملة: "الفارس (مُسند) ذبح الثنين بسيفه (مُسند إليه)". من الواضح أن هذه الجملة يمكن أن تكون نواة لحادثة أو حكاية بأكملها. وإذا استبدلنا بالفارس اسما مثل لانسيلوت Launcelot أو جوين Gawain، وبالفأس السيف، ظلت البنية الأساسية على حالها. ولقد توصل فلاديمير بروب Vladimir Propp إلى نظريته عن الحكايات الروسية الخرافية بمتابعة هذه المماثلة بين بنية الجملة وبنية القص إلى نهايتها.

ويمكن فهم منهج بروب^(٧) إذا مثلنا للشخصيات النمطية (البطل .. الشرير إلخ) في الحكايات بالمُسند في الجملة، ومثلنا الأحداث النمطية بالمُسند إليه. وإذا كانت الحكايات تتضمن وفرة وفيرة من التفاصيل فإن مادة الحكايات نفسها تتشكل على أساس من عدد ثابت من "الوظائف"، هي إحدى وثلاثون وظيفة. والوظيفة هي الوحدة الأساسية للغة (نسق) القص، وتشير إلى الأحداث ذات المغزى التي تشكل القص، والتي تتبع مساقا منطقيا. ورغم أنه لا توجد حكاية تتضمن كل الوظائف مجتمعة، فإن للوظائف مساراً ثابتاً في كل حكاية. والمجموعة الأخيرة من الوظائف - عند بروب - كالآتي:

٢٥- اقتراح مهمة صعبة على البطل.

٢٦- إنجاز المهمة.

٢٧- الاعتراف بمكانة البطل.

٢٨- افتضاح أمر البطل الزائف أو الشخصية للشريرة.

٢٩- اتخاذ البطل الزائف مظهرا جديدا.

٣٠- عقاب الشرير.

٣١- زواج البطل وارتقاؤه العرش.

(٧) توجد ترجمة عربية لكتاب بروب، مورفولوجية الخرافة، من إعداد وتقديم إبراهيم الخطيب، وقد

صدرت عن الشركة المغربية للنashرين المتحدين، الدار البيضاء ١٩٨٦.

وليس من الصعب أن نلاحظ أن هذه الوظائف لا توجد في الحكايات الخرافية الرومية أو غير الرومية فحسب، فهي موجودة بالمثل في الكوميديات والأساطير والملاحم والمغازي وبالقطع في القصص بوجه عام، ولكن وظائف بروب بسيطة في نمطيتها إلى درجة تستلزم تطويرها إذا أردنا تطبيقها على نصوص أكثر تعقيدا، ففي أسطورة أوديب - على سبيل المثال - نجد أن أوديب يشرع في مهمة حل لغز أبى الهول، وينجز المهمة، ويتم تقديره من حيث هو بطل، ويتزوج ويرتقى العرش، ولكن أوديب في الوقت نفسه بطل زائف وشرير، ويفتضح أمره (قتل أباه في الطريق إلى طيبة وتزوج أمه، الملكة) ويوقع العقاب على نفسه. وقد أضاف بروب سبعة "مجالات للحدث" أو أدوارا تؤديها الشخصيات في الإحدى وثلاثين وظيفة، فهناك الشرير، والمناخ (الواهب) والمساعد، والأميرة (بحث عن شخص) والدهاء، والرسول، والبطل (الباحث أو الضحية)، والبطل الزائف. ومرة أخرى، تتطلب التراجيديا الأسطورية لأوديب أن نستبدل بدورى "الأميرة والدهاء" أدوار "الأم / الملكة والزوج". يضاف إلى ذلك أن الشخصية الواحدة يمكن أن تلعب أدوارا متعددة، أو تقوم مجموعة من الشخصيات بالدور نفسه، فأوديب الذى هو البطل والمناخ (الذى يجنب طيبة الكارثة بحله للغز) هو فى الوقت نفسه بطل زائف بل شرير.

ولقد حلل كلود ليفي - شتراوس، الأنثروبولوجى البنوي، أسطورة أوديب بطريقة بنوية تماما فى استخدامه النموذج اللغوى، فهو يطلق على الوحدات الصغرى للأسطورة مصطلح "ميثيمات"^(٨) Mythemes (الذى يمثل الفونيمات Phonemes والمورفييمات Morphemes فى علم اللغة). وتنظيم هذه الوحدات الصغرى فى تعاضات ثنائية شأنها شأن الوحدات اللغوية الصغرى. ويتكشف التعارض العام الذى تتطوى عليه أسطورة أوديب عن نظرتين متقابلتين إلى أصل الإنسان: (١) نظرة الأصل الواحد التى ترد ولادة الإنسان إلى الأرض. (٢) ونظرة الأصل المزدوج التى ترجع ولادة الإنسان إلى جماع

(٨) الميثيم، الوحدة الصغرى للأسطورة، مصطلح صاغه كلود ليفي شتراوس فى كتابه الأنثروبولوجيا، على نسق المورفيم، وجعل منه دالا على المكونات الصغرى ذات الطابع العلائقى لأسطورة أوديب.

ذكر وأثنى. وتتجمع مجموعة أخرى حول القطب الأول من التعارض بينما تتجمع مجموعة أخرى حول القطب الثاني، فتؤكد المجموعة الأولى أهمية روابط القرابة (حين يتزوج أوديب من أمه، وتتفن أنتيجونا أخاها غير أبهة بالقانون)، بينما تقلل المجموعة الثانية من أهمية القرابة (حين يقتل أوديب أباه، ويقتل إيتوكليس أخاه). ولا يهتم ليفي شتراوس بمساق القص بل بالنموذج البنيوي الذي يمنح الأسطورة معناها، فهو يبحث عن البنية (القونيمية) للأسطورة، ويؤمن أن تطبيق نموذج التحليل اللغوي سوف يفضي - في النهاية - إلى الكشف عن البنية الأساسية للعقل الإنساني؛ أي البنية التي تحكم الطريقة التي يشكل بها البشر مؤسساتهم ومصنوعاتهم وأشكال معرفتهم.

ويقدم أ.ج. جريماس A.J. Greimas في كتابه "علم الدلالة البنيوية" (١٩٦٦) تطويراً بارعاً لنظرية بروب؛ إذ بينما كان هدف بروب هو دراسة نوع بعينه من القص، فإن هدف جريماس هو الوصول إلى "القواعد" الكلية للقص عموماً، عن طريق تطبيق التحليل الدلالي لبنية الجملة على هذه القواعد. ويستبدل جريماس بمجالات الحدث السبعة عند بروب ثلاثة أزواج من الثنائيات المتعارضة، تتضمن كل الأوار (أو الذوات Actants) التي أشار إليها بروب:

فاعل/ مفعول

مرسل/ مستقبل

مساعد/ معارض.

وترسم هذه الأزواج ثلاثة نماذج رئيسية يمكن أن تتكرر في كل ألوان القص:

١- رغبة، أو بحث، أو هدف (فاعل / مفعول).

٢- اتصال (مرسل / مستقبل).

٣- دعم إضافي أو إعانة (مساعد/ معارض).

وإذا طبقنا هذه النماذج على مسرحية سوفوكليس "أوديب ملكاً"، فلا شك أننا سوف نصل إلى تحليل أكثر نفاذاً مما لو استخدمنا مقولات بروب:

١- أوديب يبحث عن قاتل لايوس. ومن المفارقات الساخرة أنه يبحث عن نفسه (فهو الفاعل والمفعول في آن).

٢- موحى أبولو يتنبأ بخطايا أوديب. نريزياس وجوكاستا والرسول والراعى - كلهم يؤكدون صدق النبوءة بقصد أو دون قصد، فالمسرحية تدور حول سوء فهم أوديب للرسالة.

٣- نريزياس وجوكاستا يحاولان منع أوديب من اكتشاف القاتل بينما يساعده الرسول والراعى - بغير عمد - فى البحث، وأوديب نفسه يعرقل التفسير السليم للرسالة.

ويمكن أن نرى - للوهلة الأولى - أن ما قام به جريماس من تطوير لنظرية بروب إنما يسير فى اتجاه التتميط الفونيمى ، الذى رأيناه عند شتراوس، وذلك اعتبار جعل من جريماس بنويًا تمامًا إذا قورن بروب الشكلى، فجريماس يفكر فى العلاقات بين الوحدات أكثر مما يفكر فى خصائص الوحدات ذاتها. ومن هنا، اختزل وظائف بروب الإحدى وتلاثين إلى عشرين وظيفة، وحصر الوظائف العشرين فى ثلاثة أبنية: "تعاقدية" Contractual، و "أدائية" Performative و "خيارية" Disjunctive. وتتصل البنية الأولى - وهى الأكثر لفتًا للانتباه - بتأسيس أو فسخ التعاقد أو القاعدة على نحو ما يمكن أن يستخدم فيه القص أيا من البنيتين التاليتين:

عقد (أو حظر) ← خرق ← عقاب

غياب العقد (عدم نظام) ← تأسيس عقد (نظام).

ويقوم القص فى أسطورة أوديب على البنية الأولى، فأوديب ينتهك محظور قتل الأب وسفاح المحارم، ويعاقب نفسه.

وينطلق تزفيتان تودوروف Tzvetan Todorov من إنجازات بروب وجريماس وغيرهما، جاعلا من القواعد النحوية قواعد للقص، أعنى قواعد التفاعلية Agency والإسناد Predication ووظائف النعت، والفعل، وصيغة الفعل Mood ووجه الإعراب Aspect.. إلخ. وتغدو أصغر وحدات القص هى "القضية" Proposition التى يمكن أن

تكون "فاعلا" أى شخصا، أو "مسندا إليه" أى حدثا، على نحو يمكن معه وصف الطابع البنىوى لـ "قضايا" القص بأقصى درجة من التجريد والعمومية. وإذا استخدمنا منهج يروب فى تحليل أسطورة أوديب لمكن أن يكون لدينا "القضايا" التالية:

س يتولى الملك س يتزوج ش.

ش والسدة س س يقتل ص.

ص والسدة س.

وهى بعض القضايا التى يتشكل منها القص فى الأسطورة، حيث إن (س) هو أوديب و(ش) جوكاستا و (ص) لايبوس. والقضايا الثلاث الأولى تعين "الفاعل" بينما تتضمن القضية الأولى والقضيتان الأخريان "المسند إلى الفاعل" (تولى الملك، والزواج، والقتل). ويمكن أن يعمل ما هو مسند إلى الفاعل عمل النعت، فيشير إلى حالة ساكنة من الأحداث (تولى الملك)، أو يعمل بطريقة دينامية، فيشير إلى "أفعال" انتهك القانون، مما يجعل المسند إلى الفاعل أكثر أنماط القضايا فاعلية. وبعد أن يفرغ تودوروف من تحديد الوحدة الصغرى (القضية) للقص، يقوم بوصف مستويين أعلى من التنظيم: المساق Sequence والنص Text، فكل مجموعة من القضايا تشكل مساقا، بحيث يتكون المساق من خمس قضايا تصف وضعاً مضطرباً لا يلبث أن يعود إلى حال استقراره، وإن كان فى شكل متحول. ويمكن تحديد هذه القضايا الخمس كالتالى:

توازن ١ (سلام مثلاً)

قوة ١ (عدو يفزو)

عدم توازن (حرب)

قوة ٢ (عدو ينهزم)

توازن ٢ (سلام بشروط جديدة)

وأخيراً، يشكل تعاقب المساقات نصاً تنتظم أجزاؤه بطرائق متنوعة، كالإنماج Embedding (قصة داخل قصة، استطراد.. إلخ) أو وصل (سلسلة من المساقات) أو

المزج أو المناوبة (تواشج المسافات) أو المزج بين ذلك كله. ويقدم تودوروف^(٩) أكثر أمثله التطبيقية حيوية في دراسته عن "ديكاميرون" بوكاشيو Boccaccio بعنوان "أجرومية الديكاميرون" (١٩٦٩)، وهى دراسة تكشف بهالتها العلمية عن محاولته تأسيس "نحو" عام للقص انطلاقا من موقف موضوعي واثق بموضوعيته. وسوف نرى أن هذا الموقف هو ما نقضته نظريات "مابعد اللبنيوية".

وقد طور جيرار جينيت^(١٠) Gerard Genette نظريته القوية المركبة عن الخطاب فى سياق دراسته لرواية بروسست "البحث عن الزمن الضائع"، حيث أحكم تفرقة الشكلية الروسية بين "القصة" Story، و"الحبكة" Plot (انظر الفصل الأول) بتقسيم القصص إلى ثلاثة مستويات: مستوى القصة story (Histoire) ومستوى الخطاب (Recit) discourse ومستوى السرد (Narration) Narration. مثال ذلك ما نجده فى القسم الثانى من "الإنبادة"، حيث إنبأس Aeneas راوٍ يقص على مستمعين (سرد)، ويقدم لهم خطابا، هذا الخطاب يصور أحداثا شارك فيها إنبأس (قصة). هذه المستويات الثلاثة تتصل بثلاثة أبعاد يستخلصها جينيت من خصائص "الفعل": زمانه، وحالته الإعرابية، وصوته (المبنى للمجهول أو المعلوم). وإذا أخذنا بعدا واحدا فحسب على سبيل التمثيل، لاحظنا أن تمييز جينيت بين "الحالة" و"الصوت" يوضح المشكلات التى تترتب على الفكرة المألوفة عن "وجهة النظر" فى القصة، حيث نفشل غالبا فى التمييز بين الصوت الراوى ومنظور (حالة) للشخصية. إن بيب Pip - مثلا - فى رواية "الآمال العظيمة" يقدم منظور نفسه فى شبابها، ولكن من خلال صوت ذاته الذى تقص فيما بعد هذا الضباب.

(٩) هناك أكثر من كتاب قد ترجم لتودوروف إلى اللغة العربية أهمها:

- نقد النقد، ترجمة سامى سويلان، بيروت ١٩٨٦.

- الشعرية، ترجمة المبخوت ورجاء بن سلامة، الدار البيضاء ١٩٨٧.

(١٠) هناك كتاب مترجم إلى العربية لجيرار جينيت، هو:

- مدخل لجامع النص، ترجمة عبد الرحمن أيوب، الدار البيضاء ١٩٨٥.

وتزودنا مقالة جينيت Genette "تخوم القص" (١٩٦٦) بنظرة شاملة إلى المشكلات التي لا تزال في حاجة إلى تطوير في نظرية القص، فيدرس هذه المشكلات من خلال استكشافه ثلاث ثنائيات متعارضة. الثنائية الأولى يتعارض فيها التقديم Diegesis مع المحاكاة Mimesis في القص، وهى ثنائية يوجد فيها "السرد" Narration مع "الوصف". Diescription. وتفترض تميزاً في الجانب الفعال والجانب التأملى من السرد، فيتصل جانبها الأول الفعال بالأحداث والأفعال، بينما يتصل جانبها الثانى بالموضوعات أو الشخصيات، فالسرد يبدو أساسياً ما ظلت الأفعال والأحداث جوهر المضمون الزماني والدرامى للقصة، في حين يبدو "الوصف" ثانوياً وزخرفياً، فجملة مثل "ذهب الرجل إلى المنضدة والنقط سكيناً" هى جملة حركية وقضية (سردية) إلى حد بعيد. ولكن جينيت ينقض هذا التمييز بمجرد أن يفرغ منه، فيشير إلى أن الأسماء والأفعال فى الجملة هى أفعال وأسماء وصفية فى الوقت نفسه، وإذا استبدلنا بكلمة "الرجل" كلمة "طفل" وبالمنضدة "الطاولة" بالفعل "النقط" الفعل "انتزع"، نكون قد غيرنا الوصف. وأخيراً، تأتى ثنائية "القص" Narration و"الخطاب" Discourse التى تميز بين الحكى الخالص الذى لا يتكلم أحد متعين فيه والحكى الذى نعرف فيه شخصية المتكلم. ومرة أخرى، ينقض جينيت التعارض بالكشف عن عدم وجود قص خالص يخلو من تلوين "ذاتى"، فهناك - عادة - علامات دالة على عقل يصدر أحكاماً مهما بدا القص شفافاً مباشراً. وغالباً، فإن القص لا يكون نقياً (أو خالصاً) بهذا المعنى، سواء كان عنصر الخطاب يدخل عبر صوت الراوى (كما عند فيلدنج Fielding وسيرفانتس Cervantes) أو عبر شخصية الراوى (كما عند ستيرن Sterne) أو بواسطة رسائل متبادلة (كما عند ريتشارد سون Richardson). ويؤمن جينيت أن القص قد وصل إلى أعلى درجات نقائه لدى هيمنجواى Hemingway وهامت Hammet ، ولكنه أخذ ينداح تماماً فى خطاب الكاتب مع الرواية الجديدة Roman Nouveau وسوف نرى فى الفصل القادم أن منهج جينيت النظرى بما يتميز به من إقامة تمييز بين التعارضات وإلغاء لهذا التمييز ، يفتح الباب أمام فلسفة "التفكيك" Deconstruction عند جاك ديريدا Jacques Derrida.

وإذا تابعنى القارئ إلى الآن فسوف يعترض على النظرية الأدبية البنيوية بأنها لا تملك الكثير الذى تقدمه إلى النقد التطبيقي، وأن ثمة دلالة لافتة فى أن الأمثلة التى تستخدمها الدراسات البنيوية تأتى غالبا من القصص الخرافية والأساطير والقصة البوليسية، غير أن هذه الدراسات تهدف إلى تحديد المبادئ العامة لبنية الأدب ولا تقدم تفسيرات لنصوص فردية. ويمكن للقصة الخرافية - مع هذا الهدف - أن تقدم أمثلة أوضح لقواعد القص الأساسية فى كل القصص أكثر مما تفعل مسرحية "الملك لير"، أو رواية "يوليسيز".

الاستعارة والكنائية :

ولكن هناك بعض الحالات التى تقدم فيها النظرية البنيوية للنقاد التطبيقي مهادا خصبا للاستخدامات التفسيرية. ينطبق هذا على دراسات رومان ياكوبسون Roman Jakobson عن "الحبسة" Aphasia (عيب كلامي)^(١١) وتطبيقاتها الأدبية، حيث يبدأ ياكوبسون بإقامة تمييز أساسى بين البعد الأفقى والبعد الرأسى من اللغة، وهو تمييز يرتبط بالتمييز بين اللغة Langue والكلام Parole. ويمكن توضيحه بالإشارة إلى نسق الأرياء عند بارت، حيث يتضمن البعد الرأسى مخزونا من العناصر التى يمكن استبدال واحداه بالآخر، كالبحقن والقلنسوة واللفافة، ويتضمن البعد الأفقى العناصر التى نختارها من هذا المخزون لتشكل مساقا فعليا (تنورة - بلوزة - جاكيت). ويعنى ذلك، إمكان النظر إلى أى جملة من الجمل من منظور رأسى أو أفقى، أى بالنظر إلى (١) العنصر المختار من بين مجموعة العناصر القابلة للاستبدال داخل المجموعة نفسها، أو بالنظر إلى (٢) العناصر المتضامنة فى مساق فعلى يتشكل منه كلام Parole. هذا التمييز ينطبق على كل

^(١١) الحبسة اضطراب أو خلل فى التعبير بالكلام أو الكتابة، أو فى فهم معنى الكلمات المنطوق بها، أو فى تسمية الأشياء. وقد عالجه ياكوبسون معالجة عمقت النظرية اللغوية البنيوية، فميز بين الحبسة التى تقع على مستوى اختيار الكلمات، والحبسة التى تقع على مستوى التضام بين الكلمات، واهتلا بين هذين النوعين والمحورين الأساسيين فى اللغة، مؤكدا ما يترتب على التمايز بينهما من استخدام كتابى يركز على علاقات التابع، واستخدام استعارى يركز على علاقات الترابط، ويحاول أن يستخرج من ذلك تطبيقات فى الآداب والفنون.

المستويات من أصغرها إلى أكبرها، أي ينطبق على الفونيم والمورفيم والكلمة والجملة في الوقت نفسه. وقد لاحظ ياكوبسون أن الأطفال المصابين بالحسبة يفقدون القدرة على استخدام بعد من هذين البعدين (الأقصى / الرأسى)، فيكتشف نمط "اعتلال المجاورة" من الحسبة، في عجز الطفل عن ضم العناصر اللغوية في مساق، بينما يكتشف النمط الثانى - وهو "اعتلال المشابهة" - في العجز عن استبدال العناصر بغيرها. ويبدو ذلك واضحا في اختبار تداعى الكلمات، فإذا قلنا: "كوخ" - مثلا - فإن الطفل المصاب بالاعتلال الأول (المجاورة) ينتج سلسلة من المترادفات والأضداد وغيرها من البدائل: "عشة"، "زريبة"، "مكان"، "حار"، "جحر". وفى حين يقدم الطفل المصاب بالاعتلال الثانى (المشابهة) عناصر تتضام مع "كوخ"، لتشكل مساقات ممكنة: "متداع"، منزل صغير فقير". ويمضى ياكوبسون موضعا أن كل نوع من هذين الاعتلالين يستجيب إلى نوع بعينه من مجاز الكلام - استعارة أو كناية. ويوضح المثال السابق أن اعتلال المجاورة يفضى إلى استبدال فى البعد الرأسى من اللغة على نحو ما يحدث فى الاستعارة ("وَجَار"، - "كوخ")، بينما يقضى اعتلال المشابهة إلى إنتاج أجزاء من سياقات تشير إلى علاقة الجزء بالكل على نحو ما يحدث فى الكناية ("متداع" - "كوخ"). ويرى ياكوبسون أن كلامنا العادى يسلك سلوكا جميلا يميل به إلى أحد البعدين أو القطبين، وأن الأسلوب الأدبى نفسه ينكشف عن ميل إلى القطب الاستعارى أو القطب الكنائى، وأن التطور التاريخى من الرومانسية إلى الرمزية - عبر الواقعية - يمكن فهمه بوصفه تحولا أسلوبيا من القطب الاستعارى (الرومانسية) إلى القطب الكنائى (الواقعية) وعودة إلى القطب الاستعارى (الرمزية) مرة أخرى. ويطبق ديفيد لودج David Lodge فى كتابه "طرز الكتابة الحديثة"^(١٢) (١٩٧٧) هذه النظرية على الأدب الحديث، مضيفا درجات أخرى من التحول إلى العملية الدائرية التى أشار إليها ياكوبسون، على نحو تغذو نزعة "الحداثة" و "الرمزية" واقعة فى القطب الاستعارى، بينما تغذو النزعة "الواقعية" والنزعة "المضادة للحداثة" فى القطب الكنائى.

^(١٢) هناك حزة مفيد مترجم من كتاب ديفيد لودج بعنوان "لغة الرواية الحداثيّة" - الاستعارة والكناية". وهو تطبيق لنظرية ياكوبسون عن "الحسبة". وقد قام بالترجمة صبحى حديدى، فى العدد الثالث والعشرين، من الكرمل ١٩٨٧.

وإذا أردنا مثالا على ذلك، فلنلاحظ أن الكناية - بمعناها العام - تتضمن انتقالا من عنصر إلى آخر في المساق نفسه، أو تضع عنصرا في سياق آخر، تماما كما يحدث حين نطلب "كوبا" من شئ ما ونحن نقصد مضمون الكوب وليس الكوب نفسه، أو نشير إلى "المضمار" ونحن نقصد المباق، أو إلى أسطول من مائة شراع ونحن نقصد مائة سفينة. إن الكناية - أساسا - تتطلب سياقاً لعملها، ومن هنا يصل ياكوبسون بينها وبين الواقعية، فالواقعية تتحدث عن موضوعها بأن تعرض على القارئ جوانب وأجزاء وتفاصيل سياقية، تستخلص الكل بواسطة الجزء. خذ - مثلا - مفتاح رواية ديكنز "الأمال العظيمة"، حيث يبدأ ببب في تعرف نفسه - من "حيث هو هوية ذاتية" - في مشهد طبيعي، فيأخذ في تأمل حال يتمه، ويخبرنا أنه لا يستطيع أن يصف والديه إلا مستعينا بذكرى بصرية عن مقبرتهما: "حيث إنني لم أر أبى أو وأمى ... فإن أول ما انتطبع في نفسي عنهما جاعنى على نحو غير معقول (التأكيد من مؤلف الكتاب) من مقبرتهما، فقد أعطاني شكل الحروف المنقوشة على مقبرة أبى فكرة غريبة عن أنه كان رجلا ربعة قويا". هذا الحدث الاستهلالي لتحديد الهوية فعل كنائى، من حيث إن ببب يربط بين عنصرين في سياق، والده من ناحية والشاهد المنقوش لقبر هذا الوالد من ناحية ثانية. على أى حال، هذه ليست كناية واقعية وإنما اشتقاق غير واقعى، أو فكرة غريبة، رغم أنها تتناسب وعالم الطفولة (وبهذا المعنى تغدو واقعية من الناحية النفسية). وعندما يتقدم ببب إلى المشهد المباشر لأمنية ظهور المحكوم عليه، وهى لحظة الصدق فى حياته، فإنه يقدم لنا الوصف التالى:

"موطنى كان أرضا سبخة تتحدر مع النهر، وتلف معه إلى مسافة عشرين ميلا من البحر، وأول انطباع حى واضح يظهر لى عن هوية الأشياء يرجع إلى غروب قارس، أذكره. فى هذا الوقت وجدت على سبيل اليقين أن هذا المكان الكئيب المكسو بالقرص كان ساحة كنيسة، وأن فيليب بريب الراعى الراحل لهذه الأبرشية وجيورجيانا زوجته كانا ميتين ومدفونين. وأن.... البرية المترامية وراء فناء الكنيسة المتقاطعة مع الأسيجة والروابى والبوابات والقطيع المتناثر الذى يرمى فيها كانت المستنقعات، وأن الخط الرصاصى المنخفض وراءها كان النهر، وأن

للوجار الوحشى البعيد الذى تتدافع منه الريح كان البحر، وأن الكومة الصغيرة من الارتعاشات المتصاعدة الخائفة من ذلك كله والبادئة فى البكاء كانت بيب".

وذلك وصف يكشف عن الطراز الذى يدرك به بيب "هوية الأشياء" بوصفه طرازاً كنائياً فى المحل الأول وليس استعارياً، فهناك ساحة الكنيسة والمقابر والمستنقعات والنهر والبحر وبيب، كل ذلك يتم استحضاره من الملامح السياقية إذا جاز التعبير، على نحو يتم معه تقديم الكل (شخص، مشهد) من خلال جوانب مختارة. ومن الواضح أن بيب أكثر من "كومة صغيرة من الارتعاشات" (إنه كومة من اللحم والعظام والأفكار والمشاعر والقوى الاجتماعية والتاريخية بالمثل). ولكن هويته تتأكد - هنا - من خلال الكناية؛ أى من خلال التفصيل الدال المقدم بوصفه ذاته كلها فى هذه اللحظة.

ويطور ديفيد لودج نظرية ياكوبسون موضحاً توضيحاً سلبياً أن المهم فى النظرية كلها هو السياق؛ ذلك لأن السياق المتغير يمكن أن يغير نوع المجاز نفسه. وفيما يلى المثال الشائق الذى يقدمه لودج:

هذه الاستعارات السينمائية المحببة عن العمولة الجنسية فى دور العرض المتساهلة، حيث الصواريخ النارية والأمواج التى تدق الشاطئ يمكن النظر إليها بوصفها مهاداً كنائياً إذا كان الفعل الجنسي يحدث على شاطئ فى يوم عيد الاستقلال، ولكننا يمكن أن ندركها بوصفها استعارات واضحة إذا كان الفعل يحدث فى عشية الميلاد (٢٤ ديسمبر) فى شقة عازب فى مدينة.

وذلك مثال يحزننا به لودج من استخدام نظرية ياكوبسون بطريقة جامدة.

الشعرية البنوية: جوناثان كوللر:

وقد قام جوناثان كوللر Jonathan Culler بأول محاولة لتمثيل البنوية الفرنسية من منظور نقدي أنجلو - أمريكى عام ١٩٧٥، وتقبل المسلمة القائلة بأن علم اللغة يزود العلوم الإنسانية والاجتماعية بأفضل نموذج معرفى، ولكنه أثر ما طرحه نوام شومسكى

Noam Chomsky من تمييز بين "القدرة" و "الأداء" ^(١٣) على تمييز سوسير بين "اللغة" و "الكلام"؛ إذ رأى أن فكرة القدرة تتميز باتصالها الوثيق بمن يتكلم اللغة، فقد أظهر شومسكى أن نقطة الانطلاق فى فهم اللغة هى استعداد من يتكلمها على إنتاج وفهم جمل محكمة الشكل، نتيجة معرفته المتمثلة لا شعوريا بنسق اللغة. ويوضح كوللر أهمية هذا المنظور بالنسبة إلى النظرية الأدبية حين يقول: "إن الموضوع الفعلى للشعرية Poetics ^(١٤) ليس العمل الأدبى نفسه وإنما تعقله إذ لا بد للباحث من أن يحاول توضيح الكيفية التى يتم بها فهم الأعمال الأدبية، بصياغة نظرية للمعرفة الضمنية أو الأعراف التى يتمكن بها القراء من فهم هذه الأعمال". ويتمثل المسعى الرئيسى لكوللر فى تحويل مركز الاهتمام من النص إلى القارئ (انظر الفصل الخامس)، فهو يؤمن أننا نستطيع تحديد القواعد التى تحكم تفسير النصوص ولبس القواعد التى تحكم النصوص، وأنها يمكن أن نؤسس المعايير والإجراءات التى تنتج التفاسير، عندما نبدأ بإقامة مجال من التفسيرات المقبولة لدى القراء الماهرين.

بعبارة أبسط، يرى كوللر أن القراء الماهرين يعرفون كيف يفهمون النص عندما يواجهونه، ويعرفون الكيفية التى يميزون بها بين التفسير الممكن والتفسير المستحيل، مما يعنى أن هناك قواعد تحكم نوع للفهم الذى يخرج به المرء من أكثر النصوص الأدبية

^(١٣) القدرة Competence والأداء Performance: يوازي هذان المصطلحان العاصمان بنوام تشومسكى

مصطلحي "اللغة" و "الكلام" عند دى سوسير، فالقدرة تتصل بالنظام الكامن من القواعد أو المعايير التى تحكم فى السلوك اللغوى المتحقق وتوجيهه إلى المعرفة المضمنة التى ينطوى عليها المتكلمون داخل النسق اللغوى، أما الأداء فهو التحليلات المظهرة المتولدة عن هذه القدرة والمؤدية إليها فى آخر المطاف.

^(١٤) "الشعرية" مصطلح أخذ يشيع فى الكتابات الغربية مؤخرًا. وهو فى استخدامه البنىوى ذو صلة بأصله

عند أرسطو، فالشعرية هى الدراسة المنهجية - التى تقوم على نموذج علم اللغة - للأنظمة التى تنطوى عليها النصوص الأدبية، فهدف "الشعرية" هو دراسة "الأدبية" أو اكتشاف الأنساق الكامنة التى تحدد أدبية النصوص، واكتشاف الأنساق الكامنة التى توجه القارئ فى العملية التى يفهم بها أدبية هذه النصوص. وللمصطلح - إلى جانب هذا المعنى البنىوى العام - معنى خاص يتصل بالخصائص الأدبية عند مدرسة، أو حركة، أو أديب، ومن ثم يمكن الحديث عن "شعرية الحدائق" على سبيل المثال .

غرابية، ويعنى - فى الوقت نفسه - أن كوللر لا ينظر إلى "البنية" فى النسق الذى يحدد النص بل فى النسق الذى يحدد ما يقوم به القارئ فى التفسير. وإذا أردنا مثالا طريفا على ذلك فلنتوقف عند هذه القصيدة التى تتكون من ثلاثة أسطر:

"الليل عادة وقت تجوالى.

كلن خير الأوقات وكان أسوأ الأوقات.
أما فيما يتصل بتحديد السنة فلا لزوم لذلك".

فقد سألت مجموعة من زملائي أن يقرأوا هذه القصيدة. وانطلقت حركات متنوعة من التفسير، فقد رأى أحدهم صلة من ناحية "الموضوع" (أو القيمة) تصل بين الأسطر ("ليل"، "وقت"، "أوقات"، "سنة"). وحاول زميل ثان أن يتخيل موقفا (نفسيا أو خارجيا). ونظر ثالث إلى القصيدة من خلال عملية ترميز شكلية (الزمن الماضى - "كان" - يحده زمن مضارع - "يكون"). ورأى رابع فى الأسطر تقبلا لثلاثة اتجاهات مختلفة إزاء الزمن: اتجاه متعين، واتجاه متناقض، وثالث غير متعين. وأدرك خامس أن السطر الثانى مأخوذ من فاتحة رواية ديكنز Dickens "حكاية مدينيتين" ولكنه تقبله بوصفه "تضمينا" يؤدي وظيفة داخل القصيدة، وكان على - أخيرا - أن يكشف لهم أن السطرين الباقين هما - بدورهما - من فاتحتى روايتى ديكنز "مكان الغرائب القديمة"، "وصديقنا المشترك". وما هو مهم - من وجهة نظر كوللر - ليس أن هؤلاء الزملاء القراء كانوا يتصيدون معنى للأسطر بل إنهم كانوا يتبعون إجراءات - يمكن تمييزها - لفهم هذه الأسطر. ويجب أن أضيف أن زميلا من هؤلاء الزملاء قد أثبت مهارته عندما قال: "أليست هذه الأسطر من روايات؟". إن للصعوبة الأساسية فى منهج كوللر تدور حول السؤال عن الكيفية التى يمكن أن يتسق بها المنهج فيما يتصل بالقواعد التفسيرية التى يستخدمها القراء. إنه يعترف بأن إجراءات القراء الماهرين تختلف حسب النوع والحقة الأدبية. ولكنه لا يأخذ بعين الاعتبار الاختلافات الإيديولوجية العميقة بين القراء، تلك التى تقوض الضغوط المؤسساتية للامتنال فى ممارسات القراء، فمن الصعب التفكير فى مصفوفة من القواعد التفسيرية يمكن أن تنتج فى حبة واحدة حول نصوص فردية. وعلى أية حال، فإنه يمكن

التسليم بوجود أى كيان نطلق عليه اسم القارئ الماهر الذى نحدده بوصفه نتاج المؤسسات التى نسميها "النقد الأدبى".

إن البنيوية تجتنب نقاد الأدب لأنها تعد بأن تأتى بالموضوعية والدقة إلى المجال الرهيف للأدب. ولكن هذه الدقة لها ثمنها؛ إذ عندما يضع البنيوى "الكلام" موضع الإذعان إلى "اللغة" فإنه يتجاهل الخصوصية الفعلية للنصوص، ويعامل هذه النصوص كما لو كانت نماذج من برادة للحديد أنتجت قوة خفية. وليس الخطر مقصورا على النص من هذا النوع، إذ ينتهى البنيوى إلى إلغاء المؤلف عندما يضع - بين قوسين- العمل الفعلى والشخص الذى أنتجه، فى سبيل عزل الموضوع الحق لبحثه - وهو النسق. وقد كان المؤلف - فى الفكر الرومانسى التقليدى - هو الكائن المفكر الذى يعانى، والذى يسبق بوجوده العمل، بل الذى تغذى تجربته العمل وترفعه، فهو منبع النص وخالقه وجذبه الأعلى. هذا المؤلف يتم فيه لحساب الكتابة عند البنيويين، بالمعنى الذى لا يجعل للكتابة أصلا، فكل ممارسة فردية تسبقها لغة، وكل نص مصنوع مما هو (مكتوب من قبل).

وعندما يقوم البنيويون بعزل النسق لدراسة فإلهم يقومون بإلغاء التاريخ، فتغدو الأبنية التى يكتشفونها كلية لا زمنية (لعقل إنسانى، مجرد)، أو أبنية هى أجزاء اعتبارية من عملية متغيرة متحولة أبدا. وما يميز الأسئلة التاريخية تحديدا أنها أسئلة عن التغيير والابتداع، ولكن البنيويين يضطرون إلى استبعاد هذه الأسئلة فى سبيل عزل النسق، فلا يهتمون بتطور الرواية أو تحول أشكالها الأدبية من الإقطاع إلى النهضة مثلا، بل يهتمون ببنية القص فى ذاتها، وداخل نسق جمالى يحكم العصر الذى يتحدثون عنه. ومن هنا، فإن منهجهم ساكن، غير تاريخى بالضرورة، منهج لا يهتم بلحظة إنتاج القص (أى سياق التاريخى وصلاته الشكلية بالكتابة السابقة، إلخ) ولا بلحظة استقبالى النص (أى التفسيرات المفروضة على هذا النص بعد إنتاجه).

ولا جدال فى أن البنيوية تطرح تحديدا أساسيا على ما هو سائد من النزعة النقدية التى تواصل تقاليد الدكتور ليفز/Dr. Leavis وعلى الأنماط إنسانية النزعة فى الممارسة النقدية بوجه عام. هذه الأنماط السائدة تنظر إلى اللغة بافتراض أنها شئ قادر على الإمساك بالواقع، وتتصور اللغة بوصفها انعكاسا لعقل الكاتب أو انعكاسا للعالم على

نحو ما يراه الكاتب، وذلك بالمعنى الذى لا يفصل لغة الكاتب عن شخصيته أو بالمعنى الذى يجعلها تعبيراً عن وجود المؤلف نفسه، ولكن المنظور الموسمى اللغة يقلب ذلك كله رأساً على عقب، ليولى الانتباه كله إلى اللغة السابقة فى وجودها، وفى البدء كانت الكلمة، والكلمة هى التى خلقت النص. وبذل القول التقليدى بأن لغة المؤلف تعكس الواقع يأتى القول البنيوى بأن بنية اللغة تتكسج "الواقع". وفى ذلك تعرية للسر الصوفى Demystification للأدب، بحيث لا يغدو مصدر المعنى راجعاً إلى تجربة الكاتب أو القارئ بل إلى العمليات والتعارضات التى تحكم اللغة، ولا يتحدد المعنى بواسطة الفرد بل بواسطة النمق الذى يحكم الفرد.

وهناك طموح علمى تتطوى عليه قراءة البنيوية، طموح يسعى إلى اكتشاف الشفرات والقواعد والأنماط الكامنة وراء كل الممارسات الإنسانية والاجتماعية والثقافية، وهو طموح يماثل بين نماذج المسعى البنيوى ونماذج المسعى المعروف فى مجالات الأركيولوجيا والجيولوجيا، حيث يغدو ما نراه على السطح مجرد آثار لتاريخ أعمق، وحيث لا نملك سوى الحفر تحت السطح لاكتشاف الطبقات الجيولوجية أو المستويات التحتية التى تزودنا بالتفسيرات الصحية لما نراه على السطح. ويمكن للمرء القول إن كل علم بنيوى بهذا الاعتبار، فنحن نرى الشمس تتحرك عبر السماء، ولكن بالعلم وحده نكتشف البنية الحقة لحركة الأجرام السماوية (ومع ذلك، فلا يملك المرء إلا أن يتساءل مع جورج مور فى رواية "الواثيون" لستوبارد: ماذا كان يصبح الحال لو ظهر أن الأرض كانت تدور على محور؟).

وسوف يدرك القراء الذين عندهم فكرة سابقة عن الموضوع أننى لم أعرض سوى النمط "القديم" من البنيوية - لمسبب عملى - فى هذا الفصل، هذا النمط يؤمن أنصاره بوجود مجموعة من العلاقات (تعارضات أو مسابقات وظيفية، أو قضايا، أو قواعد نحوية) تكمن وراء الممارسات الفعلية، وأن أنواع الأداء الفردى تصدر عن أبنية تحدها بالطريقة التى تحدد بها الطبقات الجيولوجية التحتية المنظر الطبيعى الذى يعلوها، فالبنية - فى هذا النمط - أشبه بالمركز أو نقطة الأصل التى تحل محل غيرها من نقاط الأصل (الفردية أو التاريخية). ولكن عرضى لإسهام جيرار جينيت قد أظهر أن تحديد

التعارض نفسه داخل الخطاب القصصى يستهل تلاعبا لمعنى يقاوم أى عملية بناء Structuration ثابت ساكن. مثال التعارض بين "الوصف" و "السرد"؛ حيث يتجه التعارض إلى تشجيع "إثارة" السرد (فالوصف ثانوى بالقياس إلى السرد، والمارد يصف على نحو عابر عندما يسرد). ولكن إذا ما علمنا هذه الثنائية المترابطة من التعارض سهل علينا أن نقولها رأسا على عقب، بإظهار أن "الوصف" هو العنصر المهيمن آخر المطاف، فكل سرد يتضمن وصفا. وبهذه الطريقة نبدأ فى فك البنية التى تركزت حول "السرد". هذه العملية من "التفكيك" Deconstruction التى يمكن إطلاقها فى نواة البنيوية نفسها هى أحد العناصر الرئيسية فيما نسميه الآن "ما بعد البنيوية Post Structuralism".

قراءات مختارة
نصوص أساسية

Barthes, Roland

Elements of Semiology, trans. A Lavers and C. Smith (Jonathan Cape, London, 1967).

Brathes, Roland,

Writing Degree Zero, trans, A Lavers and C. Smith (Jonathan Cape, London, 1967).

Brathes, Roland,

Critical Essays, tran., R. Howard (Northwestern Universty Press, Evanston, Illinois, 1972).

De Saussure, Ferdinand,

Course in General Linguistics, trans W. Bakhin (Fontana/ Collins, London, 1974).

Ehrmann, Jacques (ed.),

Stuctualism (Doubleday, Anchor Books, New Yourk, 1970).

Genette, Gérard,

Narrative Discourse (Blackwell, Oxford, 1980).

Genette, Gérard,

Figures of Literary Discouse, trans, A. Sheridan (Blakwell, Oxford, 1982), Esp. chap 7, "Frontiers of narrative"

Jakobson, Roman,

"Linguistics and Poetics" In *Style in Language*, ed. T. ed Sebeok (MIT Press, Cambridge, Mass., 1960), pp. 350-77.

Jakobson, Roman,

Structuralism: A Reader (Jonathan Cape, London, 1970)

Lévi- Strauss, Claude,

Structural Anthropology, trans. C.Jakobson and B.G. Schoepf (Allen Lane, London, 1968), esp. chaps 2 and 11.

Lodge, David

The Modes of Modern Writing: Metaphor, Metonymy and The Typology of Modern Literature (Arnold, London, 1977).

Propp, Vladimir,

The Morphology of the Folktale (Texas University Press, Austin and London, 1968).

Todorov, Tzvetan,

The Fantastic: a Structural Approach to a Literary Genre, trans. R. Howard (Cornell University, Ithaca, 1975).

مقدمات

Culler, Jonathan

Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature (Routledge & Kegan Paul, London, 1975).

Hawkes, Terence,

Structuralism and Semiotics (Methuen, London, 1977).

Robey, David (ed.),

Structuralism in Literature: An Introduction (Yale University Press, New Haven and London, 1974).

Todorov, Tzvetan,

Introduction to Poetic, trans. R. Howard (The Harvester Press, Brighton, 1981).

قراءات إضافية

Doubrovsky, Serge,

The New Criticism in France, trans. D. Coltman (University of Chicago Press, Chicago and London, 1973).

Heath, Stephen,

The Nouveau Roman: a Study in the Practice of Writing (Elck, London, 1972). chap. 1

Jameson, Fredric,

The Prison-House of Language: A Critical Account of Structuralism and Russian Formalism (Princeton University Press, Princeton and London, 1972).

الفصل الرابع

نظريات ما بعد البنيوية

نظريات ما بعد البنيوية

تمخضت البنيوية عن " ما بعد البنيوية" فى أواخر الستينيات على وجه التقريب. ويرى بعض المعلقين أن "ما بعد البنيوية" كانت بمثابة تطور لجوانب متضمنة فى البنيوية نفسها، على نحو يمكن معه القول إن "ما بعد البنيوية" أيمت سوى ثمرة لهذه الجوانب المتضمنة. غير أن هذا الرأى ليس مقنعا كل الإقناع، فمن الواضح أن ما بعد البنيوية تنقص من قدر الدعاوى العلمية للبنيوية. وإذا كانت البنيوية ذات نزعة بطولية فى رغبتها فى السيطرة على عالم العلامات التى يصنعها الإنسان، فإن ما بعد البنيوية تسخر من هذه النزعة وتهزأ بدعاويها. ولكن مخزية ما بعد البنيوية من البنيوية إنما هى نوع من التهكم الذاتى، فممثلو ما بعد البنيوية هم بنيويون اكتشفوا خطأ طرائقهم على نحو مفاجئ.

ومن الممكن تلمس بدايات الحركة المضادة التى انطوت عليها ما بعد البنيوية فى نظرية دى سوسير اللغوية نفسها. لقد رأينا أن اللغة *Langue* هى الجانب النسقى الذى يعمل بوصفه أساسا تحتيا للكلام *Parole* أو الحالات الفردية للنطق أو الكتابة، ورأينا أن العلامة *Sign* بدورها ثنائية تنقسم إلى دال ومدلول، هما أشبه بوجهى العملة الواحدة. ومع ذلك، فقد لاحظ دى سوسير عدم وجود صلة ضرورية بين الدال والمدلول، فأحيانا تؤدى كلمة واحدة (أو دال واحد) فى لغة من اللغات مفهومين (أو مدلولين) مختلفين، كما يحدث فى الكلمة الفرنسية *Mouton* التى تؤدى مدلولين تعبر عنهما اللغة الإنجليزية بكلمتين: تشير أولاهما إلى الحيوان نفسه وهو "الضأن" *Sheep* وتشير ثانيتهما إلى لحم "الضأن" *Mutton*. ويبدو الأمر - عند دى سوسير - كما لو كانت اللغات المتقوعة تصوغ عالم الأشياء والأفكار، فى مفاهيم (مدلولات) اختلافية من ناحية، وكلمات (دوال) اختلافية من ناحية ثانية، على نحو يقول معه دى سوسير: "إن النسق اللغوى سلسلة اختلافات لأصوات تتضمن مع سلسلة اختلافات لأفكار. ومعنى هذا القول أن الدال

"هجم"^(١) - على سبيل المثال- لا يؤدي دوره بوصفه جانباً من علامة إلا لأنه يختلف عن "هزم" و "هدم" و "هضم" وإلخ. هذه "الاختلافات" يمكن أن تتماشى مع اختلافات الأفكار، ولذا يخلص سوسير إلى ملاحظته الشهيرة: "لا يوجد في اللغة سوى اختلافات بلا مصطلحات موجبة". غير أن سوسير ينيها - قبل القفز إلى استنتاج خاطئ - إلى أن هذه الملاحظة لا تصح إلا إذا نظرنا إلى طرفي الدال والمدلول على نحو منفصل. أما إذا وصلنا بين الطرفين في النظر، فإننا سنلاحظ نزوعاً طبيعياً يبحث به كل مدلول عن دال له يشكل معه وحدة موجبة. هذا النوع من تأكيد ثبات الدلالة أمر طبيعي لمفكر لم يتعرف إسهام فرويد في التحليل النفسي. فعلى الرغم من أن العلاقة بين الدال والمدلول اعتباراً طبيعياً فإن المتكلمين - في ممارستهم للكلام - يحتاجون إلى الربط بين كل دال معين ومفهوم معين ربطاً وثيقاً، ومن ثم يفترضون أن الدال والمدلول يشكلان معاً كلاً متحداً ويحتفظان بوحدة معينة في المعنى.

لقد اكتشف فكر ما بعد البنوية الطبيعة التي هي في أساسها غير ثابتة للدلالة، فالعلامة - في هذا الفكر - ليست وحدة ثابتة ذات جانبيين، كأنها "الاصق" يلصق مؤقتاً طيقتين متحركتين. لقد أدرك سوسير من قبل أن الدال والمدلول نسقان منفصلان، ولكنه عجز عن أن يدرك إلى أي حد يمكن أن تصبح وحدات المعنى غير ثابتة عندما يتلاقى هذان النسقان، وبعد أن أثبت أن اللغة نمق كلي مستقل عن الواقع المادي حاول أن يبقى على الإحساس بتلاحم العلامة، على الرغم من أن قسمته العلامة نفسها إلى قسمين (دال / ومدلول) كانت تهدد بتفكيك هذا التلاحم، أما ممثلو ما بعد البنوية فإنهم يفصلون شطري العلامة بطرائق متباينة.

وهنا قد نتساءل: ألا يتأكد هذا الفصل في كل مرة نستخدم فيها المعجم لإيجاد معنى (أو مدلول) لكلمة (أو دال)؟ ولكن من الواضح أن المعجم لا يجزم بشئ سوى الإرجاء الحاسم للمعنى، إذ نجد فيه لكل دال مجموعة من المدلولات (حيث كلمة "الشكل"

(١) استعملت بالمثال الإنجليزي في الأصل مثالا عربيا لتوضيح المقصود.

- على سبيل المثال - تدل على المتنفس من الأمر، وهينة الشئ وصورته، والشبه والمثل، وما يناسب ويصلح، وصورة الدليل التي تختلف باختلاف نسبة الحد الأوسط إلى الحدين الأصغر والأكبر عند المناطقة). ولا يقتصر الأمر على ذلك، بل يتحول كل واحد من المدلولات إلى دال يمكن تتبعه - بدوره - في مجموعة مدلولاته في المعجم (حيث ترتبط كلمة "المتنفس" - مثلا - باللبس واللبسة واللباس والملبسة والتلبس واللبوس واللبس، وتشير إلى الثوب والغطاء، والاستتار والاختفاء، والتعمية والشبهة، والاحتمال والمكابدة، والتغافل، والاتصال والاختلاط والمزاولة، والتعلق والمخالطة والعشرة، والحالة المتغيرة، والاستعمال والاستمتاع .. إلخ)^(١). وتمضى هذه العملية إلى ما لاتهاية، كما لو كان كل دال يتحول إلى نوع من الحبراء التي تبدل ألوانها مع كل سياق جديد. وينصب قدر كبير من جهد حركة ما بعد البنوية على تتبع هذا التقلب الملحاح لنشاط الدال، وذلك في تشكيله مع غيره من الدوال سلاسل وتيارات متقاطعة من المعنى، يتأبى معها على المتطلبات المنظمة للمدلول.

رولان بارت: النص الجمع:

كان بارت، بغير شك، أكثر المنظرين الفرنسيين جرأة وذكاء وقدرة على جذب الانتباه طوال الستينيات والسبعينيات. ولقد مرت حياته العملية بأكثر من منعطف، ولكنه ظل على اهتمامه بموضوع أماسي هو عرفية كل أشكال التمثيل Representation وقد حدد الأدب (في مقال ميكرو) بوصفه: "رسالة عن دلالة الأشياء وليس عن معناها، وأقصد بالدلالة تلك العملية التي تنتج المعنى بوجه عام، وليس هذا المعنى أو ذاك"، وذلك تحديد يردد صدى تعريف ياكوبسون الذي حدد "الشعرى" Poetic^(٢) بوصفه تركيزا على

(١) استبدلت بالمثال الإنجليزي مثالا عربيا للتوضيح.

(٢) وذلك في المخطط السداسي الذي عين به ياكوبسون وغالف "الحديث الكلامي"، حسب عناصره الستة: الشفرة، والرسالة، والسياق، والاتصال، والمرسل (المخاطب) والمستقبل (المخاطب)، وجعل الوطنية شارحة في حالة التركيز على الرسالة بوصفها فعلا مبنيا، وإشارية في حالة التركيز على السياق، واتصالية في حالة الاتصال، وانفعالية في حالة المرسل، وطلبية في حالة المستقبل، وقد أفاد المؤلف من هذا المخطط في تقسيم كتابه، حسب ما أشار إليه في المقدمة.

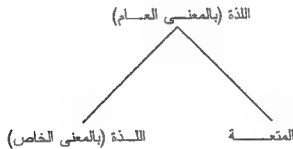
الرسالة"، ولكن تحديد بارت يؤكد عملية الدلالة التي كان يعتقد كلما مضى قدما في عمله التأليفي، أنها أقل قابلية للتنبؤ، فأسوأ خطيئة يمكن أن يقرؤها الكاتب - عند بارت - هي ادعاء أن اللغة وسيط طبيعي شفاف، يستطيع القارئ من خلاله إدراك "حقيقة" أو "واقع" صلب متحد. أما الكاتب المبدع فيعي أن كل كتابة إنما هي عمل مصنوع، ويمضي في التلاعب بها، غير أن الإيديولوجيا البرجوازية - وهي العدو اللدود لبارت - تدعم النظرة الأثمة إلى القراءة بوصفها عملية طبيعية، وإلى اللغة بوصفها أداة شفافة. وإذا كانت الإيديولوجيا البرجوازية لا تكف عن النظر إلى الدال بوصفه قرينا ثابتا لمدلول لا يفارقه، لنتمتع كل خطاب في معنى واحد، فإن الكتاب الطليعيين يتيحون المجال للغة اللاوعي كي تبرز إلى السطح، ويحررون الدوال كي تولد معنى حين تشاء، وتتمر رقابة المدلول وإلحاحه القمعي على معنى واحد.

وما يميز المرحلة ما بعد البنيوية لبارت هو تخليه عن المطامع العلمية [التي كان يعلنها في مرحلته البنيوية]. لقد آمن - في مبادئ السيمولوجيا (١٩٦٧) - أن المنهج البنيوي قادر على تفسير كل أنساق العلامة في الثقافة الإنسانية، ولكنه أدرك - في الكتاب نفسه - أن الخطاب البنيوي يمكن أن يغدو هو ذاته موضوعا للتفسير، حين يلاحظ الباحث السيمولوجي لغته من حيث هي "نظام ثان" من الخطاب، يعمل بطريقة متباعدة عن لغة الموضوع التي هي "نظام أول". وحين أدرك بارت أن أية لغة شارحة يمكن أن توضع موضع لغة "النظام الأول"، كما يمكن أن تخضع لمساءلة لغة شارحة أخرى، فقد فطن إلى وجود دور لا نهاية له (أي إشكال منطقي لا يحل)، يقضي على سلطة جميع اللغات الشارحة. ومعنى ذلك أننا، عندما نقرأ بوصفنا نقادا، لا نستطيع أبدا أن نتجاوز نطاق الخطاب، وأن نتخذ موقفا يتأبى على أية قراءة أو مساءلة لاحقة، مما يعنى أن كل ألوان للخطاب - بما فيها التفسيرات النقدية - تستوى في كونها تخيلية Fictive، وأنه لا يوجد خطاب منها يستلزم بالحقيقة.

وأفضل ما يمثل المرحلة ما بعد البنيوية لبارت هو مقاله القصير عن "موت المؤلف" (١٩٦٨)، حيث يرفض النظرة التقليدية التي ترى في المؤلف أصل النص ومصدر معناه والسلطة الوحيدة لتفسيره. وعند باده النظر، تبدو نظرية بارت - في هذا

المقال - كأنها تأكيد للمعتقد المألوف للنقد الجديد عن استقلال العمل الأدبي أو "اكتفائه بنفسه" عن مهاده التاريخي وعن حياة صاحبه، فلقد آمن النقاد الجدد أن وحدة النص لا تكمن في مقصد المؤلف بل في بنية النص. ولكن لهذه الوحدة المكتفية بنفسها صلات خفية بمؤلفها، لأنها - فيما يرى النقاد الجدد - تمثيل بسنن لغوية معقدة (أو يقوينة لغوية) تناظر حدوس المؤلف عن العالم. أما فكرة بارت عن "المؤلف" فهي فكرة جذرية تماما في رفضها لمثل هذه الأفكار "الإنسانية" التي ينطوى عليها النقد الجديد. إن "المؤلف" - عنده - عار تماما من كل مكانة ميتافيزيقية، ويتحول إلى مجرد ساحة (مفروق طرق) تلقى وتعيد الالتقاء فيها اللغة التي هي مخزون لا نهائي من حالات التكرار والأصداء والاقتراسات والإشارات، على نحو يغدو معه القارئ حرا تماما في أن يدخل النص من أى اتجاه يشاء، فليس هناك طريق هو وحده الذى يعد صائبا. صحيح أن فكرة موت المؤلف متضمنة بالفعل في البنيوية التي تعالج الممارسات الفردية أو "الكلام" على أنها نتاج لأنساق لا شخصية (أو لغات)، ولكن الجديد عند بارت - فى مرحلة ما بعد البنيوية - هو الفكرة التي ترى أن القراء أحرار فى فتح العملية الدلالية للنص وإغلاقها دون أى اعتبار للمدلول، وعلى نحو يغدو معه القراء أحراراً فى أن ينالوا لذتهم من النص، وأن يتابعوا - حين يشاءون- تقلبات الدال وهو ينساب وينزلق مراوغا قبضة المدلول، وإذا كان القراء - بدورهم - مواقع من إمبراطورية اللغة، فإن لهم الحرية فى ربط للنص بالسباق من المعنى، وفى تجاهل "مقصد" المؤلف.

ويستكشف بارت هذا التحرر الطليق لقارئ فى كتابه "لذة النص" (١٩٧٥)، حيث يبدأ بالتمييز بين معنيين "للذة":



فداخل اللذة بمعناها العام توجد "المتعة" *Jouissance* ويوجد شكلها الخفيف وهو "اللذة" *Pleasure* بمعناها الخاص. اللذة العامة للنص هي كل ما يتجاوز المعنى المفرد الشفاف، هي ما يتولد فينا عندما نرى صلة أو مدى أو إشارة حين نقرأ، فهذا الانتهاك للتحقق المتتابع البريء للنص هو ما يمنحنا اللذة؛ أى أن اللذة تتضمن إقامة اتصال (وصلة، لفقة، أو لحمة) بين سطحين، وإذا كان الموضع الذى يتلاقى فيه اللحم العارى مع الثوب هو بؤرة اللذة الشهوية، فإن مثل هذا التأثير يحدث - فى النصوص - عندما نقيم ارتباطاً بين شئ خارج عن المؤلف، أو مرذول، واللغة العارية. ولكن هناك "اللذة" الأخرى التى نخلقها حين نقرأ رواية واقعية، إذ نطلق العنان لأنفسنا فنجتول أو نشب فوق أجزاء: "إن إيقاع ما نقرأ وما لا نقرأ هو بعينه ما يخلق لذة القص العظيم". ويصدق ذلك بوجه خاص على قراءة الكتابات الجنسية (رغم أن بارت يؤكد أن "الأدب الماجن" لا ينطوى على نصوص تجلب المتعة لأنه يجهد نفسه أكثر مما ينبغي لكى يمنحنا الحقيقة النهائية). أما قراءة اللذة المحصورة فى حدود أضيق فهي ممارسة مريحة تتمشى مع العادات الثقافية، وذلك على النقيض من قراءة نص المتعة الذى "يزعزع المسلمات التاريخية والثقافية للقارئ.. ويفجر أزمة فى علاقته باللغة". ومن الواضح أن مثل هذا النص لا يتمشى مع ذلك النوع السهل من اللذة الذى يتطلبه اقتصاد السوق، بل إن بارت يرى أن "المتعة" قريبة كل القرب من السأم، فالمؤكد أن القراء لن يجدوا فى نصوص نزعة الحدائث سوى هذا السأم إذا قاوموا الإحساس بالنشوة الذى يولده انهيار المسلمات الثقافية القائمة. ترى كم من القراء تمتع حقاً بقراءة رواية (فينيجانزويك) *Finnegans wake* لجيمس جويس؟

وأكثر كتب بارت إشارة للإعجاب فى مرحلته بعد البنيوية هو كتاب "S/Z"^(١) (١٩٧٠)، حيث يبدأ بارت بالإلماح إلى عقم مطامح البنيويين من دارسى القص الذين

^(١) العنوان يشير إلى الثنائية الضدية بين حرفي (S) و (Z) على مستوى النطق الصوتى من ناحية، وعلى مستوى نسبة الاسم الواحد إلى المذكر والمؤنث من ناحية ثانية، وعلى مستوى تعدد الأشياء ونسبيتها التى تبعث على الشك فى أية حقيقة أو صفة ثابتة من ناحية أخيرة. وعلى أى حال، فالحرفان يصوغان الخلاف بين اسمي - Sarra-sine و Sarrazin فى حالتي التذكير والتأنيث ... وقصة بلزاك (ساراسين) تتحدث عن امرأة تكشف فيما بعد أنها رجل - أو عصى.

يحاولون "حصر كل قصص العالم .. فى بنية واحدة، فمحاولة الكشف عن هذه البنية الواحدة إنما هى محاولة عقيم، لأن كل نص ينطوى على "اختلاف". هذا الاختلاف ليس من قبيل التفرد، وإنما نتيجة الخاصية النصية نفسها، فكل نص يرجعنا بطريقة مختلفة إلى بحر لا نهائى هو "المكتوب من قبل" صحيح أن بعض أنواع الكتابة تحاول أن تنشئ القارئ عن إعادة وصل النص بهذا "المكتوب من قبل"؛ بواسطة الإلحاح على معنى بعينه وإشارة بعينها، مثلما تفعل الرواية الواقعية التى تقدم نصا "منغلقا" على معنى محدود، ولكن هناك نصوصا أخرى طليعية تشجع القارئ على إنتاج المعانى، فالأنا القارئة هى نفسها "كثرة من نصوص آخر"، والنص الطليعى يتيح لهذه الأنا أقصى درجة من الحرية فى إنتاج المعانى، عن طريق ايجاد صلة بين المقروء وهذه الكثرة. وإذا كان النوع الأول من النص "المنغلق" لا يسمح للقارئ إلا بأن يكون مستهلكا لمعنى ثابت، فإن النوع الثانى يحول القارئ إلى منتج. النوع الأول هو ما يسميه بارت نص "القراءة" Lisible فى مقابل النوع الثانى الذى يسميه نص الكتابة Scriptible. وإذا كان نص القراءة يصنع لكى نقرأه (أو نستهلكه) فإن الثانى يصنع لكى نعيد كتابته (أو ننتجه). غير أن نص الكتابة لا يوجد إلا على المستوى النظرى فحسب، رغم أن وصف بارت له يومى إلى نصوص نزعة الحداثة، إذ يصفه على النحو التالى:

"هذا النص المثل هو عالم كامل من الدوال، وليس بنية من المدلولات. وهو نص ليس له بداية.. فنحن نلجه من مداخل عدة، لا يحق لواحد منها أن يزعم، عن ثقة، أنه المدخل الرئيسى - إذ إن التفسيرات التى يبعثها هذا النص تعتمد إلى أقصى ما تصل إليه العين".

ولكن ما التفسيرات؟ إنها ليست الأنساق البنيوية لمعنى يمكن أن نتوقعه، كما يوضح الاقتباس السابق. وأيا كانت الأنساق التى نختارها لتطبيقها على النص (ماركسية أو شكلية أو بنيوية أو تحليلية نفسية) فإنها لا تستطيع أن تقوم بشئ أكثر من تنشيط صوت أو أكثر من الأصوات اللانهائية للنص. وبقدر اختلاف وجهات النظر التى يتخذها القارئ فإن معنى النص يتم إنتاجه فى شذرات وفيرة لا تنطوى على وحدة كامنة. وكتاب "S/Z" هو قراءة لرواية بلزاك القصيرة "ماراسمين" التى يقسمها إلى خمسمائة وإحدى

وستبين مفردة (وحدات قراءة) Lexia⁽²⁾، ويقرأ بارت هذه المفردات متعاقبة، من خلال شبكة تتألف من خمس شفرات Codes⁽³⁾.

Hermeneutic	تأويلية
Semic	دلالية
Symbolic	رمزية
Proairetic	أحداثية
Cultural	ثقافية

أما الشفرة التأويلية فتتهم "باللغز" الذي ينشأ حين يستهل الخطاب، وحين نطرح أسئلة من قبيل: ما الموضوع؟ ماذا يحدث؟ ما العقبة أو المشكلة؟ من الذي ارتكب القتل؟ كيف سيتحقق هدف البطل؟ وهي أسئلة تظهر أوضح ما تكون في الرواية البوليسية التي يطلق عليها أحيانا صيغة السؤال: "من فعلها"؟ وذلك للفت الانتباه إلى الأهمية الخاصة للغز في هذا النوع من الرواية. ويدور اللغز في "ساراسين" حول شخصية لازامبينلا Lazambinella، ولكن قبل أن يجاب في النهاية عن السؤال: "من هي" - ("هي" خصي يرتدى ثياب امرأة) - ينسج الخطاب من مجموعة متتابعة من الإجابات الموجلة: "هي"، "إمرأة" (فخ) "مخلوق خارج الطبيعة" ("التباين") "لا أحد يعرف" (إجابة مشوشة). أما الشفرة الدلالية فتتهم بالمعاني الضمنية التي يستثيرها التشخيص أو الوصف في كثير من الأحيان، حيث يوجج وصف باكر لازامبينلا - على سبيل المثال - السمة الدلالية الخاصة

⁽²⁾ المفردة (وحدة القراءة) هي أصغر الوحدات النصية الدالة عند رولان بات في كتابه "S/Z". وقد تتضمن بضع كلمات أو تسع لوضع جمل، على نحو تفرد معه المفردة بمثابة وظيفة (أو دالة بالمعنى المستعمل في الرياضيات) لنمط القراءة الذي يتعامل به القارئ مع النص.

⁽³⁾ الشفرة مجموع السنن التي تخضع لها عملية إنتاج الرسالة وتوصيلها، والشفرة نسق من العلامات يتحكم في إنتاج رسائل يتحدد مدلولها بالنسق في علاقته بالمستقبل. وإذا كان إنتاج الرسالة نوعاً من "النشمر" Incooding فإن تلقى هذه الرسالة وتحويلها إلى المدلول هو "فك الشفرة" Decoding بواسطة تفاعل المتلقى مع الأطر المرجعية لهذه الشفرة ووظائفها التأويلية أو الدلالية أو الرمزية... إلخ.

بمعان من قبيل "الأثوثة" و"الثروة" و "الأثيرية". أما الشفرة الرمزية فتهتم بالتعارضات والتقابلات التي نتيج تعدد المعاني وقابليتها للانعكاس. وهي تدل على أنماط من العلاقات الجنسية والنفسية يمكن أن تربط بين البشر، مثل ذلك شخصية ساراسين التي يقدمها إلينا الخطاب في علاقة رمزية هي علاقة "أب و ابن" (" كان الابن الوحيد لمحام..")، وهي علاقة يلعب فيها غياب الأم (غير المذكورة في النص) دورا دالا. وعندما يقرر الابن أن يصبح فنانا لا يعود "منفصلا" (أثيرا) لدى الأب، بل يصبح ملعوناً على نحو يبدو معه التضاد الرمزي. وتتطور عملية التفسير الرمزي للقص عندما نقرأ- بعد ذلك - عن النحات العطوف بوشاردو الذي يحتل المكان الخالي للأُم ويسهم في المصالحة بين الأب والابن. أما شفرة الأحداث فهي الشفرة التي تتصلل بالتعاقب (التتابع) المنطقي للحدث والسلوك، وقد حدد بارت هذا التعاقب فيما بين المفردات ٩٥ - ١٠١، حيث نلمس صدقية الراوي الخصي العجوز فتجفل متصبية بعرق بارد، وعندما ينزعج أقرباؤه، تتدفع إلى غرفة جانبية، وتلقى بنفسها في رعب على أريكة. ويحدد بارت هذا التعاقب (التتابع) على أنه خمس مراحل من الفعل المشر "يلمس"، فهناك:

١ - اللمس .

٢ - رد الفعل الخاص .

٣ - رد الفعل العام.

٤ - الفرار .

٥ - الاختباء .

هذه المراحل تشكل تعاقبا يدركه القارئ - بتطبيق الشفرة، على نحو لا واع - بوصفه أمرا "طبيعيا" أو "واقعيا". وأخيرا، فإن الشفرة الثقافية تتضمن كل الإشارات إلى المخزون من "المعرفة" (الفيزيائية، والطبية، والنفسية، والأدبية .. إلخ) التي ينتجها المجتمع. وقد كشف ساراسين عن عبقريته للمرة الأولى "في واحد من هذه الأعمال" التي تتصارع فيها موهبة المستقبل مع فورة الشباب (المفردة ١٧٤). وعبارة "واحد من هذه" هي صيغة معتادة للإشارة إلى هذه الشفرة. ويلاحظ بارت هنا -على نحو بارع - إشارة

ثقافية مزدوجة، تجمع بين شفرة العمر وشفرة الفن (أى الموهبة من حيث هى انضباط، والشباب من حيث هو "قوة").

ولكن لماذا اختار بارت أن يدرس قصة صغيرة واقعية وليس نصا طليعيا من نصوص "المتعة" ؟ إن ما قام به بارت من تمزيق للخطاب وتشتيت لمعانيه عبر مدونة الشفرات الموسيقية، يبدو بمثابة إنكار للوضع التقليدى للنص من حيث هو قصة واقعية، فالقصة تعرض على أنها "نص محدود" من نصوص الواقعية، لكن عناصر الازدواج فى الدلالة تدمر وحدة التقديم التمثيلى التى نتوقعها فى هذا النوع من الكتابات؛ فموضوع الخصاص والخلط بين الأدوار الجنسية، والغموض المحيط بأصول الثراء الرأسمالى - كل ذلك يدعونا إلى قراءة مضادة للتقديم التمثيلى، ويبدو الأمر - فى النهاية - كما لو كانت مبادئ ما بعد البنيوية منقوشة بالفعل فى هذا النص الذى تنسب إليه الواقعية.

جوليا كريستيفا: اللغة والثورة:

أهم إنجاز لكريستيفا فى دراسة المعنى الأدبى هو كتابها عن ثورة اللغة الشعرية (١٩٧٤)، حيث تتطرق من منظور فكرى مختلف عن منظور بارت؛ إذ تعتمد على التحليل النفسى لاستكشاف العملية التى لا تكف فيها العناصر "اللاعقلية" و"متغايرة الخواص" عن تهديد العناصر المنتظمة والمقبولة عقليا.

لقد ظل الفكر الغربى يسلم لوقت طويل بضرورة وجود "ذات" موحدة، فمعرفة أى شئ تفترض وعيا موحدا يقوم بعملية المعرفة. وهذا الوعى أشبه بعديمة مركزة لا يمكن رؤية أى شئ دونها بوصفه موضوعا متميزا. والوسيط الذى تترك به هذه الذات الموحدة الموضوعات والحقيقة هو التركيب النحوى Syntax. فالتركيب النحوى المنتظم يصنع ذهننا منتظما، ولكن الأحوال لم تكن على هوى العقل على الدوام، فقد كانت تهدده باستمرار الضجة المدمرة للذة (النبذ، الجنس، الأغنية) وللضحك والشمع. وكان العقلانيون الخالص - من أمثال أفلاطون - ينظرون شذرا إلى هذه المؤثرات الخطرة التى يمكن تلخيصها كلها فى مفهوم واحد هو "الرغبة". ومن الممكن أن يتجاوز التأثير المهم لهذه العوامل المستوى الأدبى الخالص، ويمتد إلى المستوى الاجتماعى؛ إذ تكشف اللغة للشعرية عن الكيفية التى يمكن أن تنقوض بها ضروب الخطاب الاجتماعى السائدة بإيجاد

"مواقف" جديدة للذات، مما يعنى أن الذات ليست مجرد كيان فارغ ينتظر دوره الاجتماعى أو الجنسى، بل هى كيان متحرك In process قادر على أن يتجاوز نفسه.

وتقدم إلينا كريستيفا وصفا سيكولوجيا معقدا للعلاقة بين "العادى" Normal و"الشعرى" Poetic^(٧) فالإنسان هم، منذ البداية، ساحة تتساقب عبرها الدوافع الجسمية والنفسية على نحو إيقاعى، هذا التدفق غير المحدد للدوافع ينتظم تدريجيا بواسطة قيود العائلة والمجتمع (تدريب الطفل على الإخراج الجنسى، فصل العام عن الخاص.. إلخ)، ففي المرحلة الأولى المباشرة على المرحلة الأوديبية يتركز دافع الدوافع على الأم، ولا يسمح بتشكيل ملامح الشخصية بل يسمح فقط بتمييز غير دقيق لأجزاء الجسد وعلاقاتها. ويؤدى الدفق غير المنظم للحركات والإيماءات والأصوات والإيقاعات إلى إرساء دعامة للمادة السيميوطيقية التى تظل فاعلة وراء الأداء اللغوى الناضج للبالغ. وتصف كريستيفا هذه المادة بأنها "سميوطيقية" Semiotic لأنها تعمل بوصفها عملية دالة غير منظمة، نتعرف نشاطها فى الأحلام، حيث تشكل الصور تشكيلات غير منطقية (لتظهر ما سيأتى عن لكان فيما يتصل بنظرية فرويد).

فى شعر مالارميه ولوتريامون، تتحرر هذه التشكيلات الأولى للإيقاع والنمط الصوتى من اللاشعور (فهى لاشعورية فيما يرى لكان). فى حين أن كريستيفا ترجع استخدام الصوت فى الشعر إلى الدوافع الجنسية الأولية، فالتضاد الصوتى بين كلمة "ماما" و"بابا" يضع الميم الأنثوية فى مقابل الباء الانفجارية، بحيث نشير للميم إلى فمية (نسبة الفم) الأمومة، وترتبط الباء بشرجية الذكر^(٨).

(٧) التقابل بين "العادى" و"الشعرى" يتجاوز الثنائية البسيطة بين البشرى / الشعرى، والحقيقى / المجازى إلى ثنائية أكثر تعقيدا، وجذرية، بين مبدأ الواقع / مبدأ الرغبة، الإذعان / التمرد، الصنوع / الثورة، باختصار كل ما يضع الحداثى فى مواجهة التقليدى، أو السيميوطيقى " المتحرر فى مقابل "الرمزى" "الحامد"، أو مقابل المرحلة الأوديبية قبل الإذعان إلى سلطة الأب واسمه (ومن ثم المجتمع)، فى مواجهة المرحلة الأوديبية التى يمثل فيها الأب السلطة الاجتماعية وديكتاتورية الرموز.

(٨) الإشارة إلى المرحلتين: الفمية والشرجية فى نمو الطفل النفسى - كما ورد فى التحليل النفسى عند

فرويد (المترجم).

وبقدر ما تنتظم المادة السيميوطيقية، فإن السبل المطروقة تغدو هي المنطق، والتركيب النحوي المترابط، والعقلانية كما تتمثل في الإنسان البالغ، وتطلق عليها كريستيفا مصطلح "الرمزى" Symbolic. فالرمزى يتفاعل مع مادة السيميوطيقى Semiotic^(١) ويحقق نوعا من الهيمنة عليه، ولكنه لا يستطيع أبدا أن ينتج مادته الدالة الخاصة به ولكنه يضع الذات في موضعها، ويتركب لها أن تكتسب هوأيتها. وهنا، تتبنى كريستيفا تفسير لاكان الفرويدي لأبناث هذه المرحلة.

إن كلمة "ثورة" فى عنوان كتاب كريستيفا ليست كلمة مجازية، بإمكان التغير الاجتماعى الجذرى يرتبط فى رأياها بالقضاء على ألوان الخطاب التسلطية. واللغة الشعرية تتيح الانفتاح الانقلابى للسيميوطيقى "عبر" النظام الرمزى "المغلق" للمجتمع، فما تسعى إليه نظرية اللاوعى "تمارسه اللغة الشعرية داخل النظام الاجتماعى وضده"، وهى فى بعض الأحيان تنظر إلى شعر الحدائة بوصفه الشعر الذى يرهص فعلا بالثورة الاجتماعية الآتية فى المستقبل البعيد حين يصل المجتمع إلى تطوير شكل أكثر تعقيدا، غير أنها تتود - فى أحيان أخرى - فتدعى خشيئتها من أن تتعافى الإيديولوجيا البرجوازية من هذه الثورة الشعرية بالتعامل معها على أنها صمام أمان للواقع المكبوتة التى تتكرها

^(١) تستغل كريستيفا ما تنطوى عليه اللغة الفرنسية من إمكان تحويل معنى مصطلح إلى معنى مقابل، بواسطة تغير علامات التذكير والتأنيث، فالسيميوطيقى (بعلامة التأنيث) La sémiotique هو علم العلامات الذى سبق شرحه، ولكن السيميوطيقى (بعلامة التذكير) يشير إلى التنظيم المتفجر، المكتشف، من داخل الجسد، للذوات الغريزية، على نحو يؤثر على اللغة وممارستها، وذلك عبر صراع جدلى مع الرمزى (بعلامة التذكير) le symbolique الذى يرتبط بتأسيس أنظمة العلاقة، والذى لابد أن يتحداه السيميوطيقى (بعلامة التذكير) ليتجاوز هيمنته. والتقابل بين السيميوطيقى والرمزى على هذا النحو له صلة بتقابل آخر، هو الأصل، سيأتى شرحه عند لاكان، وكان الأجدر بالمؤلف فى الواقع أن يبدأ به قبل كريستيفا. لأنه الأصل والأسبق. ولكن يبدو أنه ذكر كريستيفا بعد بارت لعله أنها تلميذته. هذا، ومن المؤكد أن لاكان (١٩٠٩ - ١٩٨١) قد ترك تأثيره على بارت (١٩١٥ - ١٩٨٠) وعلى تلميذته كريستيفا، بعد عام (١٩٤١) فى بلغاريا، التى ذهبت إلى فرنسا (عام ١٩٦٦) حيث استقرت هناك.

هذه الإيديولوجيا في المجتمع. كذلك، فإن نظرة كريستيفا إلى الكتابة النسائية بوصفها إمكاناً ثورياً في المجتمع، تتسم بالقدر نفسه من الازدواجية (انظر الفصل الخامس).

جاء لاكان : اللغة اللاشعور :

طرح كتابات لاكان في التحليل النفسي نظرية جديدة عن "الذات". وبعد أن كان النقاد الماركسيون والشكليون والبنويون يرفضون النقد "الذاتي" بوصفه نقداً رومانسياً رجعياً، قدم لاكان تحليلاً مادياً عن "الذات المتكلمة". وكما يرى عالم اللغة إميل بنفنيست Emile Benveniste فإن "أنا" و "هو" و "هي" وغيرها مجرد مواضع للذات تعطيها اللغة، فعندما أتكلم "أنا" فأني أشير إلى نفسي بوصفي "أنا" وإلى الشخص الذي أخاطبه بوصفه "أنت"، ولكن عندما تجيب "أنت" فإن الوضع يتقلب فيصبح "أنا" "أنت"، و "أنت" "أنا"، ذلك لأننا لا نستطيع إقامة الاتصال اللغوي بيننا إلا إذا تقلبنا هذا الانعكاس الغريب للضمائر. ومن ثم فإن الذات التي تستخدم لفظ "أنا" ليست هي نفسها هذا الـ "أنا". وعندما أقول "أنا" سأخرج غداً" فإن لفظ "أنا" للوارد في العبارة يعرف بأنه "الذات الفاعلة في العبارة"^(١٠). أما الأنا التي تنطق بالعبارة فهي "الذات القائلة". ويعالج فكر ما بعد البنوية بالدراسة الفجوة الفاصلة بين هاتين الذاتين بعد أن كان الفكر الرومانسي يسقطهما من حسابه.

ويرى لاكان أن الذوات الإنسانية تدخل نسقاً موجوداً من قبل من الدوال التي لا تتحدد معانيها إلا داخل نسق لغوي، فدخولنا في اللغة هو الذي يمكننا من أن نجد وضعاً للذوات داخل نسق علائقي (ذكر/أنثى، أب/أم/ابنة)، ويحكم اللاوعي هذه العملية والمراحل التي تسبقها.

ولقد كان فرويد يرى أن الدوافع الليبيدية (الجنسية) ليس لها، في أول مراحل الطفولة المبكرة، موضوع جنسي محدد، وإنما تمرح حول المناطق الشهوية المتنوعة من الجسد (سواء كانت فموية، أو شرجية، أو قضيبية)، فتقبل تحديد الجنس أو الهوية، بفرد

(١٠) هذه الفكرة لا تفهم بصورة كاملة إلا في ضوء السمات المعاصرة للغة الإنجليزية، حيث تدل كلمة Subject على الذات، بالمعنى النفسي والفلسفي، من جهة وتدل على الفاعل أو المبتدأ في الجملة الخبرية، بالمعنى النحوي، من جهة أخرى.

'مبدأ اللذة' ^(١١) Pleasure Principle بالسيطرة. وبعد ذلك يأتي مبدأ الواقع Reality Principle متأخراً في هيئة الأب الذى يهدد الرغبة الأوديبية ^(١٢) للطفل فى أمه بعقاب "الخصاء"، ويتيح كبت الرغبة للطفل الذكر الذى يتحد مع مكان الأب ودور الذكر. أما المرحلة الأوديبية للطفل الأنثى فأكثر تعرجاً من رحلة الطفل الذكر، وتنطوى على مبالغة واضحة فى دور العامل الجنسي، مما جعل فرويد محلاً لهجوم ناقدات من الحركة النسائية (راجع الفصل السادس). وفى هذه المرحلة الأوديبية، يبدأ ظهور الأخلاق والقانون والدين، ويرمز إليها بوصفها "القانون الأبوى"، كما تؤدى إلى تطور "الأنا العليا" للطفل، ولكن الرغبة المكبوتة لا تتبدد بل تظل كامنة فى اللاشعور مما يؤدى إلى ذات منقسمة انقساماً جنسياً، بل إن قوة الرغبة هذه هى بعينها اللاشعور.

^(١١) مبدأ اللذة / مبدأ الواقع: ميدان يحكمان النشاط العقلي، عند فرويد، إذ يهدف النشاط النفسى إلى تجنب الانزعاج والحصول على اللذة. ويقدر ما ينجح مبدأ الواقع فى فرض نفسه مبدأً منظمًا، يملك مبدأ اللذة على نحو يمكنه من تعديله وتحقيق الإشباع.

^(١٢) معروف أن عقدة أوديب، عقدة لاواعية تفسرها نظرية التحليل النفسى، عند فرويد، بالإشارة إلى أسطورة أوديب، وتنشأ هذه العقدة لدى الابن بسبب تعلقه (الجنسى) بالأم، مما يسفر عن شعور بالذنب ومشاعر تحدد للأب إلى أن تتحل العقدة بتقبل الطفل وضعه داخل المثلث الأوديبى (الأب والأم والطفل) واستيعابه القيم الاجتماعية التى يرمز الأب إلى سطوتها. وقد نظر جاك لاكان إلى هذه العقدة من منظور جديد، يرتبط بمفاهيمه البنيوية (اللغوية)، فأصبحت العقدة الأوديبية أقرب إلى مسرحية يبدأ الصراع بين شخصياتها بتعرف الطفل مصطلحات القرابة، ولكن يصل الصراع إلى نسق الرموز اللغوية للمجتمع. ولكن علاقة الطفل الثنائية بأمه (التي تشبه العلاقة بين الدال والمطلول) تمهد السبيل لعالم الخطاب الرمزي الذى يرتبط باللفظ ثالث، وهو لفظ الأب الذى يتوسط بين الدال والمطلول، والذى يدخل معه الطفل إلى عالماً الرمزي بتقبل اسم الأب" وما يرتبط به من نواه وأعراف، وعلى نحو يغدو معه تقبل "اسم الأب" تعميلاً للقانون الاجتماعى ولنسق اللغة الذى يصنع الطفل ويصنعنا على السواء.

والواقع أن تمييز لاكان بين "الخيالي" Imaginary والرمزي Symbolic^(١٣) يناظر تمييز كرسيفا بين السميوطيقي^{١٤} فالخيالي - عند لاكان - حالة لا تنطوي على تمييز واضح بين الذات والموضوع، ولا توجد فيها أنا مركزية تفصل الموضوع عن الذات. ولكن، في إطار هذه الحالة "الخيالية"، يبدأ الطفل وهو في مرحلة المرأة Mirror Phase^(١٤) المابقة على المرحلة اللغوية في إسقاط نوع من الوحدة على صورة الذات المتجزئة في المرأة (التي لايتعين أن تكون مرآة فعلية) فينتج مثالا "وهيأ" أو "أنا". هذه الصورة المرآوية التي ينتجها الطفل تظل خيالية في جانب منها (فليس واضحا ما إذا كانت هذه الصورة للطفل أو لغيره) ولكنها تتمايز - في جانب ثان منها - بأنها "آخر". ويستمر الميل الخيالي حتى بعد تشكيل الأنا، لأن أسطورة الشخصية الموحدة تعتمد على القدرة على تعرف موضوعات العالم بوصفها "أخرى"، ولكن لا بد للطفل أن يتعلم أيضا

^(١٣) الخيالي / الرمزي. مصطلحان يستخدمهما جاك لاكان لوصف تطور الطفل. رحما وثيقا الصلة بنظريته الأساسية عن مرحلة المرأة. أما مصطلح "الخيالي" فيرتبط بالمرحلة السابقة على المرحلة الأوديبيّة، ويتصل بالوضع الذي يبدأ فيه الطفل تعرف نفسه بتعرف جسد أمه (كأنه يتعرف نفسه في مرآة الآخر). وتغدو علاقته بالعالم علاقة ثنائية قوامها الاتحاد. ولذلك، يغدو "الخيالي" بوجه عام بعدا تنفقد فيه أي مركز محدد للذات، وتبادل فيه الذات الموضوع مع الموضوعات تبادلا متفلقا على نفسه لا يكشف عن الحركة. ولكن هذه البنية الثنائية التي تدلني بطرفيها إلى الاتحاد سرعان ما تنفصل في المرحلة الأوديبيّة وتقتحم، وتغدو بنية ثلاثية العناصر (أطرافها المثلث الأوديبي) عندما يدخل الأب قاطعا الصلة المباشرة بين الطفل والأم، فيدخل - بدعوله - القانون والمحرّم الاجتماعي، ويدخل الطفل - بلوره - البعد الرمزي الذي يتعرف معه (من خلال اسم الأب) وجود شبكة أوسع من العلاقات هو طرف فيها، ويتعرف النظام اللغوي الذي يغدو مفعولا له وليس فاعلا فيه.

^(١٤) مرحلة المرأة مرحلة نفسية سابقة على المرحلة الأوديبيّة عند جاك لاكان، فهي المرحلة قبل اللغوية التي تتميز ببعدها "الخيالي" أو "السميوطيقي" عند كرسيفا ويمر بها الطفل ابتداء من الشهر السادس لولادته إلى الشهر الثامن عشر تقريبا، وتقوم على ما يقيمه من اتحاد خيالي مع صورته المنعكسة على المرأة وما يرتبط بهذا الاتحاد من آثار معرفية تسهم في تطور عالم الطفل (الرجل المصغر) وتؤسس تعرفه نفسه من حيث هو كائن متميز، وعلى نحو تغلو تجربة الإشباع التي تحققها هذه المرحلة موازيا مجازيا لوحدة غير منفصلة بين الداخل والخارج، بل على نحو تغلو معه علاقة الطفل بصورته في المرأة موازيا رمزيا (أو ممثلا) لعلاقته بأمه.

تميز نفسه عن الآخر لكي يصبح ذاتا مستقلة. وبفضل نواهي الأب، يندفع مباشرة إلى عالم "الاختلافات" الرمزي"، (أنثى/ ذكر، أب/ ابن، حاضر/ غائب.. إلخ). والمؤكد - عند لاكان - أن القضيب Phallus (ليس العضو الجسمي بل رمزه) هو الدال المتميز الذي يساعد كل الدوال على تحقيق وحدتها مع مدلولاتها، فالقضيب في المجال الرمزي هو الملك (وسرى - فيما بعد - ما لدى ناقدات الحركة النسائية من كلام كثير حول هذه الفكرة).

ولكن لا الخيالي ولا الرمزي يمكنهما إدراك الواقع The Real إدراكا كاملا، إذ يظل هذا الواقع في مكان ما بالخارج بعيدا عن مطالهما. وتتشكل حاجتنا Needs الفريزية بواسطة الخطاب الذي نعبر به عن مطلبنا في الإشباع، غير أن صياغة الخطاب لحاجتنا لا تؤدي إلى الإشباع بل إلى الرغبة التي تستمر في سلسلة الدوال. فعندما أعبر "أنا" عن رغبتي بكلمات فإن الأنا الخاصة بي تواجه دائما عقبات من هذا اللاشعور الذي لا يكف عن الإحاح بالأعيه الجانبية خلال بدائل وإحالات استعارية وكنايية تراوغ الوعي، لكنه - أي اللاشعور - يتكشف في الأحلام والكات والفن.

ويبعد لاكان صياغة نظريات فرويد بلغة دى سوسير، فيوجد بين عمليات اللاشعور والدال المتقلب. وقد رأينا كيف ضاعبت سدى محاولات دى سوسير لرأب الصدع بين النسقين المنفصلين للدوال والمدلولات، صحيح أن صلة ممكنة يمكن أن تنشأ بين الدال والمدلول عندما تدخل ذات من الذوات النظام الرمزي وتقبل موضع "الابن" أو "الابنة" على سبيل المثال، ولكن الأنا لا توجد حيث تظن بل توجد على محور الدال والمدلول كائناتا منقسما، عاجزا أبدا على أن يعطى لموضعه الحضور الكامل، فالمدلول "يُزلق" تحت دال "طفو" فيما يفسر به لاكان العلامة، وإذا كان فرويد قد نظر إلى الأحلام بوصفها المتفلس الرئيسى للرغبات المكبوتة فإن لاكان يعيد تفسير النظرية الفرويدية للأحلام بوصفها نظرية نصية. فاللاشعور يخفي المعنى من صور رمزية تحتاج إلى حل شفرتها، وصور الأحلام تخضع إلى عملية "تكثيف" (تجمع صورا متعددة) وعملية "إحلال" (تحولات الدلالة من صورة إلى صورة مجاورة). يطلق لاكان على العملية الأولى مصطلح "الاستعارة"، بينما يطلق على الثانية مصطلح "الكنايية".

(راجع ياكوبسون، الفصل الثالث). بعبارة أخرى، يرى لكان أن العمل الكامن والملفزر للحلم يتبع قوانين الدال. وفي الوقت نفسه، ينظر لكان إلى "آليات الدفاع" defence mechanisms^(١٥) عند فرويد بوصفها مجازات (سخرية، حذف.. إلخ)، وينظر إلى أى نوع من أنواع التحريف بوصفه التواء فى الدال وليس مجرد حافز غامض يسبق اللغة، وكل الدوال مشوهة عند لكان. ومجمل القول إن التحليل النفسى عنده هو البلاغة العلمية للشعور.

ولقد شجعت النزعة الفرويدية النقد الحديث على التخلي عن الإيمان بقدرة اللغة على الإشارة إلى الأشياء والتعبير عن الأفكار أو المشاعر، فكثيراً ما يكون أدب الحداثة مشابهاً للأحلام فى تجنبه القول بوجود مركز مسيطر تحتله عملية القص، وفى تلاعبه الحر بالمعنى. ولقد كتب لكان نفسه تحليلاً مفصلاً لقصة إدجار آلان بو "الرسالة المسروقة". وهى قصة مركبة من حلقتين. فى الحلقة الأولى، يلحظ الوزير قلق الملكة بسبب رسالة تركتها عرضة للأنظار، على طاولة لم ينتبه إليها الملك الذى دخل حجرها فجأة، فيستبدل الوزير بالرسالة رسالة أخرى مشابهة لها، دون أن تستطيع الملكة عمل شئ مخافة لفت انتباه الملك. وفى الحلقة الثانية، يرى دويان (المخبر الخاص) للرسالة مباشرة على حامل أوراق فى مكتب الوزير، بعد أن فشل مدير الشرطة فى العثور عليها فى منزل الوزير، فيعود إلى مكتب الوزير ويلهيه ليستبدل بالرسالة أخرى مشابهة لها. ويوضح لكان أن محتويات الرسالة لم تعرف قط، وأن تطور القصة لا يتحدد بشخصية الأفراد أو محتويات الرسالة، ولكن بواسطة موضع الرسالة نفسها من حيث علاقتها بالشخصيات الثلاث فى كل حلقة، ويحدد لكان هذه العلاقات التى تدرج فيها الرسالة تبعاً لثلاثة أنواع من "النظرة"، فالنظرة الأولى (نظرة الملكة ومدير الشرطة) لا ترى شيئاً، والثانية (نظرة الملكة فى الواقعة الأولى، والوزير فى الثانية) ترى أن النظرة الأولى

(١٥) آليات الدفاع هى الوسائل التى تستخدمها الأنا لتحمل نفسها من القلق الذى ينشأ عن مصادر ثلاثة:

أولها ضغط الدافع الغريزى للـ "هو" لتحقيق الإشباع، وثانيها الضغط الأخلاقى الذى توقعه الأنا العليا لكبح الرغبة، وثالثها العطف الواقعى الذى يتمثل فى ألم أو ما أشبه. وتمارس آليات الدفاع تأثيرها - إزاء هذه المصادر - لإزالة القلق عن وعى الأنا.

لا ترى شيئاً ولكنها تعتقد أن مرها مصون، وأما الثالثة (نظرة المخبر دويان) فتري أن النظريتين الأوليين تتركبان الرسالة "الخفية" مكتشفة. وهكذا، فإن الرسالة تقوم بدور الدال، إذ تنتج مواضيع (أو مراكز) للذات بالنسبة إلى الشخصيات في القصة. ويذهب لكان إلى أن هذه القصة بمثابة توضيح لنظرية التحليل النفسي القائلة إن النظام الرمزي هو الذي "يحدد الذات"، وإن الذات تتلقى توجيهها حاسماً من مسار الدال. وبقدر ما يتناول لكان القصة بوصفها أمثلة على التحليل النفسي، فإنه ينظر إلى التحليل النفسي بوصفه نموذجاً لعملية قص، فتركاز بنية المشهد الأول في المشهد الثاني محكوم بتأثيرات دال خالص (الرسالة)، والشخصيات تنتقل إلى مواضعها على النحو الذي يحثها عليه اللاشعور.

وفي مسع القارئ مراجعة بحث برياره جونسون^(١٦) Barabara Johnson الممتاز في كتاب ر. يونج R. Young عن "حل النص" Untying the Tex، راجع قائمة القراءة) إذا أراد وصفاً أكثر اكتمالاً لقراءة لكان لهذه القصة، وكذلك قراءة ديريدا النقدية لقراءة لكان، حيث تقوم جونسون بتوضيح بارع لفكر ما بعد البنيوية، مقدمة المزيد من استبدال المعنى في المساق الذي لا تتضبط إمكاناته من بو إلى لكان إلى ديريدا إلى جونسون.

جاء ديريدا : التفكير :

استهل البحث الذي قدمه ديريدا Jacques Derrida^(١٧) بعنوان "البنية والعلامة واللعب في خطاب العلوم الإنسانية" في الندوة التي عقدت في جامعة جون هوبكنز عام ١٩٦٦ حركة نقدية جديدة في الولايات المتحدة. ولقد وضعت وجهة النظر المعروضة في

(١٦) البحث بعنوان "الاختلاف النقدي : بارت /بلازك" والعنوان نفسه يعضى في النقابات التي يلمح إليها عنوان كتاب بارت S/Z، فالعنوان الفرعي للبحث Barthes / Balzac يظهر التلاقى بين (باء) بلازك وبارت. والتقابل بين (S) بارت و(Z) بلازك، على نحو يقبل اللعبة، ويدخل الناقد مع القاص بوصفهما موضوعاً للتفكيك. وقد نشر بحث باربره جونسون في كتاب ممتع بعنوان "الاختلاف النقدي"، مقالات في البلاغة المعاصرة للقراءة "عام ١٩٨٠ عن مطبعة جامعة جون هوبكنز.

(١٧) أصبحت بعض كتابات ديريدا (الجزائري الأصل) متاحة في ترجمتها العربية (وهو عمل شديد المشقة) وأهم ما ترجم له مختارات بعنوان :

- الكتابة والاختلاف ، ترجمة كاظم جهاد وتقديم محمد علال سيناصر، توبقال، والدار البيضاء ١٩٨٨.

هذا البحث المسلمات الميتافيزيقية الأساسية للفلسفة الأوروبية منذ أفلاطون موضع الشك. فقد ذهب ديريدا إلى أن فكرة "البنية" كانت تفترض دائما "مركزاً" من نوع ما للمعنى حتى في البنيوية. هذا المركز يحكم البنية ولكنه هو نفسه ليس موضوعا للتحليل البنيوي (إذ إن إيجاد بنية للمركز يعنى إيجاد مركز آخر). وذهب ديريدا إلى أن البشر يرغبون في مركز لأن المركز يضمن لهم الوجود من حيث هو حضور، فنحن نفكر - على سبيل المثال - في حياتنا العقلية والمادية على أنها مرتكزة حول "أنا". وهذه الأنا هي مبدأ الوحدة الذي تقوم عليه بنية كل ما يدور في فضاءها. غير أن نظريات فرويد قد قوضت تماما هذا اليقين الميتافيزيقي بالكشف عن انقسام في الذات بين الشعور واللاشعور. وقد عبر الفكر الغربي بالفاظ لاحصر لها عن فكرة المبادئ المركزية هذه، من مثل الوجود والماهية والجوهر والحقيقة، والشكل والمحتوى، والبدائية والنهاية، والغاية والوعى، والإنسان والإله... إلخ. ومن المهم ملاحظة أن ديريدا لا يجزم بإمكان التفكيك خارج نطاق مثل هذه المصطلحات، فهو يرى أن أية محاولة لإبطال مفهوم من المفاهيم محكوم عليها بالفشل في شرك المصطلحات التي يعتمد عليها هذا المفهوم. فإذا حاولنا - على سبيل المثال - إبطال المفهوم المركزي للوعى بتأكيد القوة المدمرة لللاوعى، فإننا نواجه عندئذ خطر استحداث مركز جديد؛ لأننا لانملك سوى الدخول فى النسق المفهومى (شعور / لاشعور) الذي نحاول إبطاله، وكل ما نستطيع هو رفض السماح لأى من القطبين فى نسق ما (جسد / روح، خير / شر، جاد / هازل) بأن يكون هو المركز وضمنا الحضور.

ويطلق ديريدا على الرغبة فى المركز مصطلح "نزعة مركزية اللوجوس"^(١٨) فى كتابه المهم دراسة الكتابة"^(١٩) Logocentrism Of Grammatology : واللوجوس

(١٨) اللوجوس لفظ يونانى يشير إلى الكلمة التي تعبر عن الفكر الداخلى نفسه. ويستخدم فى الفلسفة - اصطلاحا - للإشارة إلى العقل من حيث هو مبدأ الوجود، وعلى نحو ما يتجلى فى القول. كما يستخدم - اصطلاحا - فى البداية المسيحية للإشارة إلى كلمة الله، يسوع، بوصفه المبدأ الثانى فى التثليث. وما يقصد إليه ديريدا بالكشف عن "نزعة مركزية اللوجوس" هو تدمير مبدأ الأصل الثابت الواحد، وما يفتقر به من مفهوم الغائية أو العلية. وتأكيد أهمية الكتابة التى لن تغدو تابعا لأصل، ولن يسعى بحثنا إلى كشف عن بنية مركزية متغلقة على نفسها، وهو ما يؤكد الوجود البنيوى القديم، بل الكشف عن القيم الأخلاقية التى تتضمنها عناصر الكتابة.

(المقابل اليونانى لـ "الكلمة") لفظ يرد في "العهد الجديد" في أشد درجاته تركيزاً، حيث نقرأ : "فى البدء كانت الكلمة". وحيث إن الكلمة أصل الأشياء جميعاً فإنها ضمان الحضور الكامل للعالم، فكل شئ نتيجة لهذا السبب الواحد، وعلى الرغم من أن الإنجيل مكتوب فإن كلمة الله "منطوقة" فى الأساس. والكلمة المنطوقة، الصادرة عن جسد حى، تبدو أقرب إلى الفكر الخالق من الكلمة المكتوبة. ويرى ديريدا أن التفضيل للكلام على الكتابة (أو مانسميه "نزعة مركزية الصوت" Phonocentrism) هو سمة أصلية مميزة لمركزية اللوجوس (أو الكلمة).

ولكن مالذى يمنع العلامة من أن تكون حضوراً كاملاً؟ إن ديريدا يسك كلمة - فى اللغة الفرنسية - يكشف بها عن الطبيعة المنقسمة للعلامة، وتلك هى كلمة Difference التى لاتسمع فيها الحرف (a)، فندرك الكلمة - من حيث الصوت - على أنها Difference التى تشير إلى الاختلاف. هذا الالتباس لايمكن إدراكه إلا فى الكتابة، فالفاعل Differer- فى اللغة الفرنسية - يشير إلى "الاختلاف" والإجراء على السواء. والاختلاف مفهوم مكاني تتبثق فيه العلامة من نسق للاختلافات التى تتوزع داخل النسق. أما الإجراء فمفهوم زمني نفرض فيه الدوال إرجاء لانتهائياً للحضور (كما فى المثال السابق من المعجم). والفكر الذى يقوم على مركزية الصوت يتجاهل عنصر الإجراء Difference ويلج على حضور الكلمة المنطوقة بذاتها.

إن نزعة مركزية الصوت تنظر إلى الكتابة على أنها شكل غير صاف من الكلام، فالكلام أقرب إلى الفكر الخالص، ونحن نعزو إلى الكلام - عندما نستمع إليه - "حضوراً" نراه مفتقداً فى الكتابة. وننظر إلى كلنم الممثل العظيم أو الخطيب السياسى على أنه كلام

(٩١) يقوم المفهوم الأساسى الذى يتضمنه المصطلح على التمييز بين اللغة من حيث هى أصوات مسموعة، منطوقة ومن حيث هى علامات أو نقوش مرئية مكتوبة. بقدر ما يحاول هذا المفهوم - الخاص بديريدا - نقض الترتيب القديم الذى كان يعلى من الكلمة المنطوقة، فإن لا يستبدل تراتيباً بآخر، إنما يحاول أن يؤسس لكاتب تقوم على الاختلاف، ومنهج يقوم على كشف الاختلاف الدائم فى الكتابة، وذلك بالمعنى الذى يجعل من دراسته للفاعلية الحرة التى تمارسها الكلمات المنقوشة على الصفحة - الكلمات التى تغدو آثاراً لا تفهم إلا من حيث علاقتها الخلافية بغيرها من الآثار.

بممتلك الحضور ويجسد روح المتكلم، إذا جاز التعبير. أما الكتابة فتبدو أقل صفاء من الكلام، وتبرز نسقتها الخاص في علامات مادية ذات استمرار نسبي، والكتابة قليلة للتكرار، وهذا التكرار (بواسطة الطباعة وإعادة الطباعة... إلخ) يشجع على التفسير وإعادة التفسير. ومن هنا، فإن الكلام الذى يخضع للتفسير يتخذ عادة شكل الكتابة. ولاتحتاج الكتابة إلى حضور الكاتب، فى مقابل الكلام الذى يتضمن دائما حضورا مباشرا، أضف إلى ذلك أن الأصوات التى تصدر عن المتكلم تتبدد فى الهواء ولاترك أثرا (إلا إذا سجلت). ومن ثم، فإنها لاتشوه الفكر الخالق كما هو الحال فى الكتابة. لقد عبر الفلاسفة كثيرا عن كرههم للكتابة، وأبدوا خشيتهم من أن تدمر سلطان الحقيقة الفلسفية، تلك الحقيقة التى تعتمد على الفكر الخالص (منطق، أفكار، قضايا) الذى يتعرض لخطر التسوية عند كتابته، وذهب فرانسيس بيكون إلى أن حب الفصاحة واحد من أهم العقبات فى وجه التقدم العلمى، فقد (٢٠) "أخذ الناس ينصيدون الكلمات المهمة... والمجازات والحيل البلاغية على حساب أهمية الموضوع وسلامة الحجة". ولكن لما كانت الخصائص الكتابية التى يتعرض إليها فرانسيس بيكون هى الخصائص التى طورها الخطباء ابتداء، كما توحى كلمة "الفصاحة" نفسها، فإن سمات الإسهاب فى الكتابة، التى تعكر نقاء الفكر، كانت هى ذاتها معدة للكلام أصلا.

هذا الازدواج بين "الكتابة" و"الكلام" مثال على مايسميه ديريدا "التراتب القهرى"، فللكلام مرتبة الحضور الكامل فى مقابل المرتبة الثانوية التى تحتلها الكتابة التى تهدد ماديتها بتعكر نقاء الكلام. ولقد دعمت الفلسفة الغربية التراتب للحفاظ على الحضور، ولكن هذا التراتب يمكن نقضه بسهولة وقلبه رأسا على عقب، كما يوضح مثال فرانسيس بيكون. إذ نبدأ هنا فى إدراك أن كلا من الكلام والكتابة يشتركان فى ملامح كتابية، فهما

(٢٠) اعتقد أن ديريدا يغالط فى هذا المثال؛ لأن يكون وضع الكلمات فى مقابل المواجهة المباشرة للواقع، وكان فى ذهنه ذلك النسيج اللفظى الذى يكفى به المدرسون (كما يفعل الآن كتاب الصحوة الإسلامية فى مجتمعاتنا) فيمتنعون عن رؤية الواقع المباشر، بينما يتعلق الأمر، هنا، بالكلمات المنطوقة فى مقابل المكتوبة (فؤاد زكريا).

معاً عمليتان دالتان تفقران إلى الحضور، ويكتمل نقض هذا الترتيب عندما نضيف الآن أن الكلام نوع من أنواع الكتابة. هذا النقض هو المرحلة الأولى من التفكير، عند ديريدا.

ويستخدم ديريدا مصطلح "تكملة" Supplement ليعبر عن العلاقة غير الثابتة بين طرفي تلك الثنائيات، من أمثال الكلام/ الكتابة. وإذا كان روسو يرى أن الكتابة مجرد تكملة للكلام، وإن تضيف إليه إلا شيئاً ثانوياً، فإن ديريدا يلفت الانتباه إلى أن الفعل Supplier يشير أيضاً – في اللغة الفرنسية – إلى الإكمال والاستبدال (إحلال محل)، مما يعني أن الكتابة لا تكمل فقط بل تحل "محل" أيضاً؛ لأن الكلام مكتوب دائماً. إن كل نشاط إنساني ينطوى على "التكملة" بهذا المعنى (إضافة – استبدال)، إذا قلنا إن "الطبيعة" تسبق "الحضارة" فإننا نؤكد تراثاً قهرياً آخر بهذا القول، تراثاً يتعالى فيه الحضور الخالص على حساب ما هو مكمل فحسب. ولكن إذا أنعمنا النظر، وجدنا الطبيعة دائماً مشوبة بالحضارة، إذ لا توجد طبيعة "أصلية" وما هي إلا أسطورة نرغب في بقائها.

ولنتأمل مثلاً آخر. إن من الممكن القول إن "الفردوس المفقود" لميلتون يقوم على التمييز بين الخير والشر، فالخير هو الاكتمال الأصلي للكائن، ويرجع في أصله إلى الله. أما الشر فطارئ، أو تكملة تعكر على الوحدة الأصلية للكائن، ولكننا إذا أنعمنا النظر فإننا نبدأ في رؤية ما ينقص هذه النظرية. فإذا بحثنا – مثلاً – عن زمن كان الخير فيه بلا شر، وجدنا أنفسنا واقعين في هوة تسلسل بلا قرار، أكان هذا قبل السقوط؟ قبل إبليس؟ وما سبب سقوط إبليس؟ أهو الغرور؟ ومن الذي خلق الغرور؟ الإله الذي خلق لدى الملائكة والبشر حرية الوقوع في الخطيئة. وهكذا، فإننا لانصل أبداً إلى لحظة أصلية من الخيرية الخالصة. ويمكن أن نعكس هذا الترتيب ونقول إنه لا توجد أفعال "خيرة" للبشر إلا بعد "السقوط"، فأول فعل للتضحية قام به آدم كان تعبيراً عن حبه لدواء بعد سقوطهما، أي أن هذه الخيرية لاتأتى إلا عقب الشر، بل إن النهي الإلهي نفسه يفترض وجود الشر. ولقد ذهب ميلتون في الأروبايتيكا Areopagitica إلى معارضة إباحة الكتب، لأنه كان يعتقد أننا لا يمكن أن نغدو فضلاء إلا إذا أتيجت لنا فرصة مقاومة الشر، ذلك لأن "ما يطرنا هو الابتلاء، والابتلاء إنما يكون بما هو مضاد"، ومعنى هذا أن الخير يأتي بعد الشر. ومن المؤكد أن هناك خططا عدة، نقدية ولاهوتية، يمكن أن تحل هذا المشكل. ولكن يظل

هناك مجال للتفكيك، أى لهذا النوع من القراءة الذى يبدأ بملاحظة الترتاب، ثم يمضى إلى نقضه، وأخيراً يقام وضع تراتب جديد، عن طريق إزاحة الطرف الثانى فى الترتاب من المكانة العليا بدورها. ولقد كان بليك يعتقد أن ميلتون كان فى صف إيليس (ساتان) فى ملحمة العظيمة، وذهب شيلي إلى أن إيليس يسمو على الإله أخليفا. ولكن كليهما كان يكتفى بأن ينقض الترتاب، مستبدلاً الشر بالخير. أما قراءة "التفكيك" فتمضى أبعد من ذلك، إذ توضح أن طرفى الثنائية لا يمكن أن يعلو أحدهما الآخر دون "تراتب قهرى"، فالشر تكلمة واستبدال فى أن. ويبدأ "التفكيك"، عندما نعين اللحظة التى ينتهك فيها النص القوانين التى بدأ أنه استنتها لنفسه. وعندئذ، نتمزق النصوص، إذا جاز القول.

ويحدد ديريدا فى بحثه "الإشارة، الحدث، السياق" ثلاث خصائص للكتابة: أولاًها، العلاقة المكتوبة هى إشارة يمكن تكرارها، وليس فقط فى غياب الذات التى ابتعتها فى سياق بعينه، بل أيضاً فى غياب مخاطب محدد توجه إليه هذه الإشارة. وثانية هذه الخصائص أن العلامة المكتوبة يمكن أن تخرج عن إطار سياقها الفعلى، وتقرأ فى سياق مختلف بغض النظر عما قصد إليها كاتبها، فأية سلسلة من العلاقات يمكن "استنباتها" فى خطاب ينتمى إلى سياق مغاير (كما يحدث فى اقتباس النصوص). وثالثة هذه الخصائص أن العلامة المكتوبة تقبل "الإبعاد" Espacement بمعنىين : فهى أولاً تتفصل عن غيرها من العلامات فى سلسلة بعينها، وهى ثانياً تتفصل عن "الإشارة الحاضرة" (أى أنها لا يمكن أن تشير إلا إلى شئ ليس حاضراً فيها). هذه الخصائص تميز الكتابة عن الكلام حيث تتضمن الكتابة قدراً من عدم المسؤولية، لأنه إذا كان يمكن تكرار العلامات خارج السياق، فما السلطة التى يمكن أن تكون لها؟ ويمضى ديريدا فى نقض الترتاب. فيشير مثلاً إلى مايقوم به عند تفسيرنا العلامات الشفاهية، حين نبحث عن أشكال (دوال) ثابتة موحدة، بغض النظر عن النبذة أو النغمة أو التحريف الذى يمكن أن ينطوى عليه التلفظ. وهنا، يبدو أن من الضروري استبعاد المادة الصوتية العرضية فى سبيل استعادة شكل خالص. هذا الشكل الخالص هو الدال المتكرر الذى حسبناه من قبل مميّزاً للكتابة وحدها. وهكذا تنتهى - مرة أخرى - إلى أن الكلام نوع من الكتابة.

ولقد طور ج. ل. أوستن J.L. Austin نظريته عن "أفعال الكلام" لتحل محل النظرة الوضعية المنطقية إلى اللغة، تلك النظرة التي كانت تفترض أن القضايا الوحيدة ذات المعنى هي القضايا التي تصف حالة من الأحداث الواقعة في العالم فحسب، وأن كل ما عداها ليس قضايا حقيقية وإنما أشباه قضايا. ويستخدم أوستن مصطلح "إخباري" Contative ليعبر عن النوع الأول من القضايا (الإشارية) ، في مقابل مصطلح "أدائي" Performative ليعبر عن تلك القضايا التي تؤدي بالفعل ماتفه الأفعال.

(فعبارة "أقسم أن أقول الحق كل الحق ولاشيء غير الحق" تؤدي بالفعل قسماً).
ويقر ديريدا بأن هذا التمييز ينقطع عن الفكر الذي يقوم على مركزية اللوجوس (الكلمة)، لما يؤكد هذا التعبير من أنه ليس من الضروري للكلام أن يمثل شيئاً ليكون له معنى. غير أن أوستن يميز، أيضاً، بين درجات من القوة اللغوية، فهناك الفعل التعبيري Locutionary الذي يمثل في الاكتفاء بإصداره عبارة التلفظ اللغوي العادي (كان تنطق جملة إنجليزية مثلاً). وهناك القوة البلاغية Illocutionary لفعل الكلام الذي يتضمن أداء فعل (كالوعد والقسمة والجدل والتأكيد... إلخ)، وهناك القوة التأثيرية Perlocutionary إذا أحدث الكلام أثراً (كالاستمالة بالمحاجة، والإقناع بالقسم... إلخ). ويؤكد أوستن أن كل فعل من أفعال الكلام يقتضي سياقاً خاصاً به، فالقسم - مثلاً - لا يقع إلا في محكمة داخل إطار قضائي ملائم، أو في غير المحكمة من المواقف التي جرى العرف على أداء القسم فيها. ويتشكك في ذلك مشيراً إلى أن تكرار فعل الكلام أهم من إلحاقه بسياق.

ويشير أوستن إشارة عابرة إلى أن القضية اللغوية لكي تكون تعبيراً أدائياً لابد من أن تقال على نحو "جاد" وليس على سبيل الفكاهة أو الاستخدام في مسرحية أو قصيدة، فالقسم الذي نشهده في محاكم أفلام هوليوود - على سبيل المثال - تسم "طفيلي" بالقياس إلى قسم الحياة للفعلية. ويرد جون سرل John Searle على تشكك ديريدا في بحثه عن "تكرار الاختلافات" مدافعاً عن وجهة نظر أوستن فيذهب إلى أن الخطاب "الجاد" سابق منطقياً على اقتباساته الخيالية "الطفيلية". ويسير ديريدا غور هذه الفكرة موضحاً توضيحاً حاذقاً أن فعل الكلام الأدائي "الجاد" لا يمكن أن يحدث إلا إذا كان تعاقباً للعلامات قابلاً للتكرار (أي ما أسماه بارت المكتوب دائماً من قبل) فالقسم الفعلي في المحكمة ماهو إلا

حالة خاصة للعبة التي يلعبها الناس فى الأفلام والكتب، والسمة المشتركة بين الأدائى الخالص وصيغة الطفيلية غير الخالصة، عند أوستن، هى أنهما يتضمنان خاصيتى التكرار والاقتراس (الاستشهاد) اللتين هما خاصيتان مميزتان للمكتوب.

ولقد أصبح ديريدا شخصية أكاديمية شهيرة منذ ألقى بحثه "البنية والعلامة" فى الولايات المتحدة عام ١٩٦٦، وأخذ الكثير من أقسام العلوم الإنسانية فى الجامعات الأمريكية بنظرية التفكيك. وحصل ديريدا على وظيفة أستاذ فى جامعة ييل.

وتتمثل قوة حركة التفكيك فى أن عددا من التيارات الثقافية الأساسية الأخرى، التى كانت قد أصبحت مستقرة، قد وجدت نفسها مضطرة إلى إعادة تقييم جذرى لنفسها. مثال ذلك أن هناك عملية تقريب لافتة للنظر بين فلسفة التفكيك والماركسية الحديثة، قام بها ميشيل رايان، Michael Ryan فى كتابه "الماركسية والتفكيك" (١٩٨٢)، وأوضح فيها كيف أن كلا المذهبين قد شجع "التعددية" بدلا من "الوحدة التسلطية"، والنقد بدلا من الطاعة، والاختلاف بدلا من "الاتحاد"، والنزوع العام إلى اتخاذ موقف متشكك إزاء الأنساق الكلية أو المطلقة.

نزعة التفكيك فى أمريكا :

انجذب النقاد الأمريكيون إلى عدد من المؤثرات الأجنبية فى محاولتهم التخلص من النزعة الشكلية المتأصلة للنقاد الجدد، فازدهر لفترة من الزمن كل من "نقد الأسطورة" Myth Criticism العلمى عند نورثروب فراى والماركسية الهيكلية عند لوكاش، وفيغومينولوجيا بوليه Poulet والبنوية الفرنسية بصرامتها. ولكن ما يثير الدهشة هو أن ديريدا قد هيمن على أفكار العديد من أقوى النقاد فى أمريكا. ذلك لأن عددا من هؤلاء النقاد متخصص فى الرومانسية، ولقد كان الرومانسيون منغمسين كل الانغماس فى تجارب الإشراق اللازمى، أى "التجليات" التى تقع فى لحظات متميزة من حياتهم، محاولين استعادة هذه الأنفاظ (البؤر) الزمنية فى شعرهم، وإشباع كلماتهم بحضورها المطلق، غير أنهم ينعون، فى الوقت ذاته، ضياع هذا "الحضور" : "ثمة مجد قد نأى على الأرض". وليس من المستغرب إذن أن يجد بول دى مان Paul de man وأقرانه فى

الشعر الرومانسي دعوة مفتوحة إلى التفكير، بل إن دي مان يذهب إلى أن الرومانسيين يفككون كتاباتهم حين يبينون أن الحضور الذى يرغبون فيه غائب دوما سواء فى الماضى أو المستقبل.

والواقع أن كتابى بول دي مان "العمى والبصيرة" (١٩٧١) و"أمثولات القراءة" (١٩٧٩) كتابان يتميزان تميزا واضحا بدقتهما فى التفكير، وهما يدينان دينا واضحا لدريدا، ولكن دي مان يطور فيهما مصطلحه الخاص. ويدور أول هذين الكتابين حول مفارقة مؤداها أن النقاد لا يصلون إلى البصيرة النقدية إلا خلال نوع من العمى النقدي، فهم يبنون منهجا أو نظرية تتضارب تماما مع الاستبصارات التى تؤدى إليها. إن جميع هؤلاء النقاد (لوكاش Lukacs بلانشو Blanchot بوليه Poulet) يبدون مدفوعين، بصورة غريبة، إلى أن يقولوا شيئا يختلف عما قصدوا إلى قوله. وهم لا يتوصلون إلى تحقيق استبصاراتهم إلا لأنهم "فى قبضة هذا العمى الغريب". وعلى سبيل المثال، فإن النقاد الجدد فى أمريكا أقاموا ممارساتهم النقدية على أساس من فكرة كولردج Coleridge عن الشكل العضوى Organic Form^(٢١)، وهى الفكرة القائلة إن للقصيدة وحدة شكلية تماثل وحدة الشكل الطبيعى. ولكن بدل أن يكشف هؤلاء النقاد فى الشعر وحدة العالم الطبيعى وتلاحمه، فإنهم اكتشفوا معانى متعددة الأوجه. وفى نهاية المطاف تحول هذا النقد الذى يبحث عن نقد للالتباس والتعدد فى المعنى. وهكذا تبدو اللغة الشعرية الملتبسة مناقضة لفكرتهم الأصلية الكلية المماثلة لوحدة الموضوع.

ويؤمن دي مان أن هذه البصيرة المقترنة بالعمى ييسرها انزلاق لاشعورى من نوع من أنواع الوحدة إلى الآخر، فالوحدة التى غالبا ما يكشفها النقاد الجدد ليست قائمة فى النص وإنما فى فعل التفسير، وتؤدى رغبتهم فى الفهم الشامل إلى ظهور "الدوائر

(٢١) مفهوم يرجع إلى كولردج (١٧٧٢-١٨٢٤) الذى فسّر العملية الإبداعية تفسيراً يجعل العمل الأدبى - خاصة الشعر - يبدأ "بنرة" فى العمل الإبداعى للأديب، وتسمى البذرة على غير وعى منه بتشبيهها بعناصر مختلفة خارجة. وقد استند النقاد الجدد فى الولايات المتحدة، إلى هذا المفهوم، وذلك فى تأكيدهم أن مهمة النقد الأولى هى الاهتمام بوحدة العمل الأدبى، فأجروا وعناصره لا يمكن بحثها منفردة، لارتباطها بالعلاقتى الوثيق فى داخل ما يسمى بالشكل العضوى.

الهرمنيوطيقية" Hermeneutic circle للتفسير، فكل عنصر من عناصر النص يفهم من خلال الكل، والكل يفهم بوصفه وحدة شاملة تتكون من جميع العناصر. هذه الحركة التفسيرية جزء من عملية معقدة تنتج "الشكل" الأدبي. ولكن الخلط بين "دائرة التفسير" هذه ووحدة النص يساعد هؤلاء النقاد على الاحتفاظ بنوع من العمى يؤدي إلى استبصار بالمعنى المنقسم والمتعدد للشعر (أى بأن العناصر لا تشكل وحدة) كأنه لابد للنقد من أن يكون جاهلا بالبصيرة التي ينتجها.

ويطرح دى مان تساؤلات حول التمييز بين "الفلسفة" و"الأدب" وبين "المعنى الحقيقي" ^(٢٢) و"المجازى"، وهى تساؤلات توازى إشكوك التي أثارها ديريدا حول التمييز بين الكلام والكتابة، فالفلسفة لا يمكن أن تكون فلسفة إلا إذا تجاهلت أو أنكرت خاصيتها النصية، وهى تؤمن أنها تقف بمنأى عن هذا التحريف. وتتنظر الفلسفة إلى الأدب على أنه خيال محض أو خطاب يحكمه "المجاز". ويضع ديريدا الفلسفة "فى حالة كشط" (الفلسفة) ^(٢٣) عن طريق نقض التراتب الذى يقع فيه الأدب موقعا أدنى من الفلسفة، فالفلسفة نفسها تحكمها البلاغة، وإن ظلت شكلا متميزا من أشكال "الكتابة" (مازلنا نرى "الفلسفة" تحت علامة الكشط). ولكن قراءة الفلسفة بوصفها أدبا لامتنعنا من قراءة الأدب بوصفه فلسفة، ويرفض ديريدا تأكيد تراتب جديد يعلو فيه الأدب على الفلسفة، وإن كان بعض المنتمين إلى مدرسته يقع فى هذا التفكير المنحاز. وبالمثل، نظهر أن اللغة "الحقيقية" هى فى الواقع لغة "مجازية" نسينا مجازيتها. ولكن ذلك لا يعنى استبعاد مفهوم الحقيقى وإنما يعنى تفكيكه فحسب، فهو يظل مفهوما، فاعلا، ولكن فى حالة كشط.

ويطور دى مان فى كتابه "أمثولات القراءة" نمطا "بلاغيا" من التفكير كان قد بدأه فى كتابه "العمى والبصيرة". و"البلاغة" هى المصطلح الذى يشير إلى فن الإقناع، ولكن اهتمام دى مان منصب على نظرية "المجاز" التى تصحب البحوث البلاغية،

^(٢٢) "المعنى الحقيقى" يستخدم - فى هذا السياق - بدلالته البلاغية القديمة التى تحمله مقابلا (منافضا)

للمعنى المجازى.

^(٢٣) هذا الشكل جزء من النص، لأنه هو "الكشط" crasure.

فالمجاز يتيح للكاتب أن يقول شيئا آخر، كأن يستبدل علامة بأخرى (استعارة) أو ينقل معنى من علامة في سلسلة إلى أخرى (كنائية).. إلخ. والمجاز يخلل اللغة ممارسة قوة تزعزع للمنطق، ومن ثم تنفي إمكان الاستخدام الحقيقي المباشر أو الإشاري للغة. وآية ذلك أنى أجيب عن السؤال "شأى أم قهوة" بقولى : "ما الفارق؟". وسؤالى البلاغى فى الإجابة (الذى يعنى: "ليس هناك فرق فيما أختار") يناقض منطق المعنى "الحقيقى" لسؤالى "ما الفارق بين الشأى والقهوة؟". ويوضح دى مان أنه كما تنتج الاستبصارات النقدية عن العمى النقدى، فإن الفقرات التى تعبر عن تفكير نقدى مباشر أو العبارات الموضوعية (التيمة) Thematic فى النصوص الأدبية تعتمد على كبت المعانى الضمنية للبلغة المستخدمة فى مثل هذه الفقرات. ويدعم دى مان نظريته بقراءة دقيقة لمجموعة من النصوص، ذاهبا إلى أن آثار اللغة والبلغة هى التى تمنع التمثيل المباشر للواقع. وهو يتابع نيته فى الاعتقاد بأن اللغة مجازية فى المحل الأول وليست إشارية أو تعبيرية، وأنه لا توجد لغة أصلية غير بلاغية، مما يعنى أن الإشارة دائما تشوبها خاصية المجاز. ويضيف أن "النحو" هو الطرف الثالث الذى يدفع المعنى الإشارى المباشر إلى الشكل المجازى (وهو موضوع لا يستطيع الخوض فى تفاصيله فى هذا المقام).

ويطبق دى مان هذه الحجج على النقد الأدبى نفسه، فالقراءة دائما "إساءة للقراءة Misreading بالضرورة؛ لأن المجازات Tropes تتدخل حتما بين النصوص النقدية والأدبية. والكتابة النقدية تتطابق أساسا مع المجاز الأدبى الذى نطلق عليه "الأمثلة" Allegory، فهى مساق من العلاقات يقف على مبعده من مصاق آخر من العلامات، ساعيا إلى أن يحل محله. وهكذا يعود النقد - شأنه فى ذلك شأن الفلسفة - إلى الخاصية النصية العامة للأدب. ولكن لإم تؤدى "إساءة القراءة" هذه؟ يعتقد دى مان أن بعض حالات إساءة القراءة صائب وبعضها خاطئ، فإساءة القراءة الصائبة هى التى تحاول أن تستوعب، لا أن تمنع، إساءات القراءة الحتمية التى تنتجها كل لغة. ويكمن فى قلب هذه الحجة اعتقاد مؤداه أن النصوص الأدبية تفكك بناءها بنفسها Self-deconstructing، فالنص الأدبى "يؤكد سلطة نمطه البلاغى الخاص وينكرها فى آن". وليس للنقاد المهتم

بالتفكيك - والأمـر كذلك - من عمل مسوى مسايرة العمليات الذاتية للنص، وإذا نجح الناقد فى القيام بهذا التواطؤ أمكنه تحقيق إساءة قراءة صحيحة.

إن النهج النقدى الدقيق المتمق الذى يسير عليه دى مان لا يتضمن إنكارا فعليا للوظيفة الإشارية للغة، (وإنما يكتفى بوضع الإشارة تحت الكشط). ولكن يبدو أن النصوص لا تتبثق أبدا من نصيتها، فإن هناك بعض الصواب فيما لاحظته تيرى إيجلتون Terry Eagleton على حركة التفكيك فى أمريكا (خصوصا عند دى مان) من أنها حركة تواصل طريق حركة النقد الجديد New Criticism فى إلغائها التاريخ ولكن بوسيلة أخرى. وإذا كان النقاد الجدد يحنطون النص فى "شكل" يحميه من التاريخ، فإن أنصار التفكيك بقرقون التاريخ فى محيط إمبراطورية متسعة للأدب، ناظرين إلى المجاعات والثورات، مباريات كرة القدم والكعك المسكر، على أنها "نص" آخر لا يمكن تحديده بعد. صحيح أن حركة التفكيك لا يمكنها، نظريا، تأسيس تراتب النص/ التاريخ، ولكنها - على المستوى التطبيقي- لا ترى سوى النص.

ويتخذ النمط البلاغى لما بعد البنيوية أشكالا متنوعة، ففى ميدان علم التاريخ يحاول هايدن وايت Hayden White القيام بتفكيك جذرى لكتابات المؤرخين المشهورين، ويذهب فى كتابه "مجازات الخطاب" (١٩٧٨) إلى أن المؤرخين يؤمنون بأن ما يروونه موضوعى، ولكن رواياتهم لا يمكن أن تفر من خاصية للنصية ما دامت تتضمن بنية؛ ذلك لأن خطابنا ينحو دائما إلى الانفلات من معطياتنا متوجها إلى أبنية الوعى التى نحاول أن نستوعب بها هذه المعطيات". وفى كل حالة ينشأ فيها بحث علمى جديد، يكون لزاما عليه إثبات التطابق بين لغته الخاصة والموضوعات المنتمية إلى ميدان بحثه. ولكن ذلك لا يتم بواسطة الحجة العقلية بل "بحركة قبل مجازية، نكون أقرب إلى المجاز منها إلى المنطق". وعندما يقوم المؤرخ بتنظيم مواد دراسته فإنه يطوعها باستخدام غير معلن لما أسماه كينيث بيرك Kenneth Burke "المجازات الرئيسية الأربعة" وهى الاستعارة والكناية والمجاز المرسل والسخرية، فالتفكير التاريخى لا يتحقق إلا من خلال المجازات. ويتفق وايت White مع بياجيه Piaget على أن الوعى المجازى قد يكون جانبا من النمو الميكولوجى المسمى. ويمضى وايت بعد ذلك إلى اختيار كتابات المفكرين

البارزين (فرويد، وماركس، وأى. ب. طومسون وغيرهم) ليظهر أن "معرفتهم الموضوعية" أو "حقيقتهم التاريخية العينية" تتشكل دائما بواسطة هذه المجازات الرئيسية.

ولقد استخدم هارولد بلوم Harold Bloom المجازات في النقد الأدبي على نحو يثير الإعجاب. ومع أنه من أساتذة جامعة ييل فإن نزعته "النصية"، أقل جذرية من دى مان أو هارتمان؛ إذ يظل يعالج الأدب بوصفه مجالا خاصا في البحث. ولكنه استطاع أن يجمع، بجرأة واضحة، بين نظرية المجاز وعلم النفس الفرويدي والصوفية القبلانية. وهو يذهب إلى أن الشعراء منذ ميلتون - الذى هو أول شاعر "ذاتى" بحق - ظلوا يعانون من وعيهم بكونهم متأخرين في الزمن، ويخشون، نتيجة لظهورهم المتأخر في التاريخ، من أن يكون آباؤهم من الشعراء قد استفدوا كل إلهام متاح، فيعانون كرها أوديبا للألب أو رغبة يائسة في إنكار الأبوة، ويؤدى كبت مشاعرهم العدوانية إلى استراتيجيات دفاعية متبينة. فلا توجد قصيدة تنهض بذاتها، بل هى تتخلق دائما فى علاقة بغيرها. ولذا، كان الشاعر المتأخر في الزمن لابد له من الدخول فى معركة نفسية لخلق مساحة تخيلية يتمكن معها من الكتابة اللاحقة. وتلك المعركة تتضمن إساءة لقراءة الشعراء القدامى من أجل تفسير جديد، هذا "التواطؤ الشعري" يخلق المساحة المطلوبة التى يتمكن فيها الشاعر من توصيل إلهامه الأصيل، لأنه لو لم يقم الشاعر بهذا التشويه العدوانى لمعانى أسلافه لخلقت التقاليد كل إبداع.

والكتابات القبلانية (النصوص العبرانية الربانية التى تكشف المعانى الباطنة فى العهد القديم) هى أمثلة لنصوص قديمة مراجعة؛ إذ يعتقد بلوم أن الصبغة التى وضعها إسحق لوريا فى القرن السادس عشر للصوفية القبلانية هى نموذج مثالى للطريقة التى كان يراجع بها الشعراء اللاحقون الشعراء السابقين فى شعر ما بعد النهضة. وهو يستخلص من صيغة لوريا ثلاث مراحل من المراجعة: التقييد Limitations (اتخاذ نظرة جديدة) والاستبدال (إحلال نظرة بأخرى) والتمثيل (استعادة المعنى)، وعندما يكتب شاعر فحل فإنه لا ينفك يمر بهذه المراحل الثلاث بطريقة جدلية (ديالكتيكية)، وذلك فى تصارعه مع الشعراء الفحول فى الماضى. (وأنا أترك عامدا عبارات بلوم الدالة على الذكورة مكشوفة).

ويعصف بلوم فى كتابه "خارطة لإساءة القراءة" (١٩٧٥) الكيفية التى ينتج بها المعنى فى "صور ما بعد التنوير، بواسطة اللغة التى استخدمها الشعراء الفحول فى دفاع مضاد للغة شعراء الفحول السابقين واستجابة لها فى آن". و"المجازات" Tropes و"الدفاعات" Defenses أشكال قابلة للتبادل فى "معدلات المراجعة" Revisionary Ratios ؛ إذ يتغلب الشعراء الفحول على "قلق التأثير" Anxiety of Influence بأن يتبنوا ستة أشكال من الدفاع النفسى على نحو منفصل أو متعاقب. هذه الأشكال تبدو فى شعرهم ستة أنواع من المجاز تتيح للشاعر الابن الانحراف عن قصائد أبيه؛ وهى السخرية Irony، والمجاز المرسل Synecdoche، والكناية - Metonymy، والإغراق Hyperbole، والإثبات بالنفي Litotes، والاستعارة Meta Phor، والكناية بالصفة Metalepsis. ويستخدم بلوم ستة كلمات قديمة لوصف الأنواع الستة من العلاقات التى تقوم بين نصوص الأبناء والأبناء (معدلات المراجعة) هى: المخالفة Clinamen، والتفصيل Tessera، والهجر Kenosis، وحسن الاتباع Daemonisation، والمران Askesis، والتحرير Apophrades. أما المخالفة فهى "انحراف" Swerve يقوم به الشاعر ليبرر اتجاهها جديدا (لتجاهها كان لابد للأستاذ من اتباعه أو عدم اتباعه) مما يعنى الانتهاك المتعمد لتفسير الشاعر الأسبق. والتفصيل بالنتذير، حيث يتناول الشاعر اللاحق مواد القصيدة السابقة كما لو كانت كسرا تحتاج إلى لمسة يدي الشاعر اللاحق، والمخالفة (معدلات المراجعة) تتخذ الشكل البلاغى السخرية (مجاز الكلام وليس مجاز الفكر)، وهى الدفاع النفسى الذى يطلق عليه مصطلح "التشكل المضاد" Reaction - Formation، فالسخرية هى أن تقول شيئا وتعنى شيئا آخر مختلفا (أحيانا النقيض). ويتم التعبير عن المعدلات الأخرى - بدورها - بوصفها مجازا ودفاعا نفسيا على السواء (التفصيل = المجاز المرسل = الانقلاب على النفس، إلخ) ولكن بلوم لا يعطى ميزة للبلاغة فى قراءته كما يفعل دى مان de Man ووايت وWhite. ولعل الألق أن نطلق على منهجه اسم منهج "تقدي نفسى".

وهو يهتم اهتماما خاصا بقصائد "الأزمة" الرومانسية عند وردزورث وشيللى Shelley وكيٲس Keats وتينسون Tennyson، حيث تمر كل قصيدة بمراحل للمراجعة، تعمل كل مرحلة منها عبر أزواج من معدلات المراجعة، فتبدو قصيدة شيللى "انثودة إلى الريح الغربية" - على سبيل المثال - فى حالة عراك مع قصيدة وردزورث "الخلود" على هذا النحو: للمقطعان الأول والثانى هما انحراف / تفصيل، والمقطع الرابع ترك/ حسن اتباع، الخامس مران/ تحریم. ولكن لابد من دراسة القسم الثالث من "خارطة لإساءة القراءة" للوصول إلى إدراك كامل لمنهج بلوم فى النقد.

أما جيفرى هارتمان Geoffrey Hartman فكان مرتبطا بالنقد الجديد ولكنه هرع إلى حركة التفكير بانغماس فرح، وترك فى أعقابہ مجموعة شديدة للتأثر من النصوص المجزأة التى تم جمعها فى كتاب "ما وراء الشكلية" Beyond Formalism (١٩٧٠) "وقدر القراءة" The Fate of Reading (١٩٧٥) و "النقد فى البرية" Criticism in the Wilderness (١٩٨٠). وهو يشبه دى مان فى نظريته إلى النقد بوصفه شيئا داخلا فى الأدب أكثر من كونه خارجا عنه، ولكنه يجعل من هذه النظرة مبررا لما يبدو أنه قام به من إتلاف عشوائى لنصوص أخرى (أدبية وفلسفية وشعبية) لى ينسج منها خطابه الخاص؛ إذ يكتب فى أحد المواضع - على سبيل المثال - عن خشونة وغرابة أمثولات Parables المسيح التى خفف حدتها "علم التاريل القديم" الذى كان ينحو منحى الإدماج أو "التوفيق"، كما فى بيت الشاعر جون دون Donne عن "عنكبوت الحب" الذى يعيد تجسيد كل شيء. وقد اختار عبارة جون دون نتيجة لما توحى به من تداعيات، فإذا كانت "إعادة التجسيد" Transubstantiation تستخدم استعاريا فى قصيدة عن الحب، فإن هارتمان يستثير إحياءاتها الدينية، فطريقته فى الإدماج تنتقط الإحياءات التجسدية فى لفظ "إعادة التجسيد". وبذلك يلغى أو يتجاهل بطريقة جزائية المعنى المرتبط بالسم (فى عصر دون) للعنكبوت. ومثل هذه الإشارات ناقصة الهضم تتخلل الكثير من قراءات هارتمان النقدية وتعدها. ولكن عدم اكتمال القراءة يعكس وجهة نظره التى ترى أن القراءة النقدية لا ينبغي أن تهدف إلى إنتاج معنى متسق، بل يجب أن تكشف عن "التناقضات والانتهاسات"، وذلك لى يغدو الخطاب "الأدبى قابلا للتفسير

يجعله أقل إزعاجاً للقراء^{٢٤}. وما دام النقد الأدبي هو في داخل الأدب فإن عليه أن يكون، كالأدب، غير قابل للقراءة.

ويتمرد هارتمان على النقد الشائع المقبول من الدارسين المتابعين لتقاليد أرنولد (نقد "الطاقة والنور"). وهو بصورة أعم يأخذ بالاتجاه السائد في حركة ما بعد البنوية نحو رفض طموح العلم إلى السيطرة على ... موضوعه (النص، النفس) بواسطة صيغ تكنوقراطية تنبؤية ذات طابع سلطوي^{٢٥}، ولكنه يتشكك - بالمثل - في التحليق التأملي التجريدي للناقد الفيلسوفى الذى يخلق عالماً ليلامس نصوصه الفعلية.. ومن هنا كان نقده الخاص ذو الطابع المعتدل في تأمليته والمفرط في نصيته محاولة توفيقية. وهو يعجب بالنظرة الراديكالية لديريدا بقدر خوفه منها. ويتحمس للإبداعية التى اهدى إليها النقد حديثاً، ولكنه يقف متردداً قرب الهاوية للمنفرة التى تهدد هذا النقد بالإغراق فى الفوضى. ولقد وصفه فنسنت لينش Vincent Leitch بأنه أشبه بمن يسترق النظر إلى الحدود، فيراقب العابرين أو يتخيلهم ويحذر من الخطر. ومع ذلك فلا مفر من القول إن إغراء المتعة النصية يخفف من شكوك هارتمان الفلسفية. تأمل - مثلاً - هذا الاقتباس من مناقشته لمبحث ديريدا بعنوان Glas حيث يورد فقرات من كتاب جينيه "يوميات اللص":

"إن Glas إذن هو "يوميات اللص" التى كتبها ديريدا نفسه، فهو كتاب عن لاهوت السرقة الوجودى للكتابة. فالكتابة دائماً سرقة للوجوس أو تلقيقه. وتعيد السرقة توزيع اللوجوس بواسطة مبدأ جديد من العدل... كما تتوزع البذور المتطايرة للأزهار. والملكية، حتى فى شكل اسم العلم، ليست مشروعاً. والكتابة هى فعل اجتياز حدود النص، أو جعله غير متعين أو إلقاء الظلال على ما هو واضح كالظهير^{٢٦}."

كان ج. هيلز ميللر J.Hillis Miller من النقاد المتأثرين تأثيراً عميقاً فى المستنبات بالنقد الفينومينولوجى لمدرسة جنيف (انظر الفصل الخامس). وقد تركز عمله

(٢٤) فى الاقتباس الأصيل تلاعب بكلمات فرنسية متشابهة الصوت مختلفة المعنى، مثل *mi, midi* -

dit, nom-Propre Proper

منذ عام ١٩٧٠ حول تفكيك القص (خصوصا في كتابه عن "القص والتكرار: سبع روايات إنجليزية" عام ١٩٨٢)، وقد بدأت هذه المرحلة ببحث ممتاز قدمه عن ديكنز عام ١٩٧٠، يتبنى فيه نظرية ياكوبسون عن الاستعارة والكناية (انظر الفصل الثالث). وهو يبدأ بإظهار كيف أن واقعية "استكشاث بقلم بوز"^(٢٥) Boz ليست نتيجة للمحاكاة بل المجاز، فيوز ينظر إلى شارع مونماوث ويرى "أشياء، مصنوعات إنسانية، شوارع، مباني، عربات، ملابس قديمة في المحلات". هذه الأشياء تشير كنايةا إلى شيء غائب يستدل عليه بوز بها (فيستدل على الحياة التي كانت لهذه الأشياء وبها). ولكن نقد ميللر لا ينتهي بهذا التحليل البنوي نسبيا لواقعية ديكنز، فهو يظهر الكيفية التي تتبع بها ثياب الموتى الكنائية حية في عقل بوز عندما يتخيل لأبسيها الغائبين: "الصداري تندافع في لهفة لأن ترتدى". هذا التبادل الكنائي بين الشخص وما يحيط به (منزل، ممتلكات... إلخ) هو أساس الاستبدال الاستعاري المتكررة في قص ديكنز. الكناية تؤكد ارتباطا بين الملابس واللباس والاستعارة توحى بمشابهة بين الاثنين وتتصل الملابس واللباس بواسطة السياق أولا، ولكن عندما يهت السياق - ثانيا - فإن الملابس تستبدل باللباسين . ويلحظ ميللر نزعة قصية واعية بذاتها على نحو أوضح في ولع ديكنز بالاستعارة المسرحية، حيث يصف سلوك الأفراد غالبا بوصفه محاكاة لأساليب مسرحية أو أعمال فنية، فتؤدى شخصية من الشخصيات قطعة تنثر الإعجاب لبانتوميم جاد، أو "تتكلم في همس مسرحي"، وتبدو بعد ذلك "كأنها شبح الملكة آن في مشهد الخيمة من مسرحية ريتشارد"، أى أن هناك تأجيلا لا نهائيا للحضور، فكل شخص يقلد أو يكرر سلوك شخص آخر حقيقي أو خيالي، وتشجع العملية الكنائية على القراءة الحرفية، (هذه لندن) في الوقت الذي تكشف عن مجازيتها الخاصة، وبذلك نكتشف أن الكناية قصصية بنفس درجة الاستعارة. والواقع أن ميللر يفكك التضاد الأصلي الذي أقامه ياكوبسون بين الكناية "الواقعية" والاستعارة "الشعرية"، ويرى أن التفسير الصحيح لكليهما هو التفسير الذي ينظر إلى "المجاز بوصفه مجازيا. فكلاهما يدعو إلى انحراف في التفسير يضفى أهمية جوهرية على ما هو في الواقع مجرد أخيلة لغوية فحسب". ومهما كانت درجة استعارية

(٢٥) بوز Boz هو الاسم القلمي لديكنز في بداية حياته الأدبية..

الشعر فإنه عرضة للقراءة الحرفية، وفي الوقت نفسه فإن الكتابة الواقعية - مهما كانت كنهيتها - تقبل "القراءة المجازية الصحيحة التي ترى هذه الكتابة خيالاً أكثر منها محاكاة". ولكن يمكن القول إن ميلر - هنا - يقع في خطأ النقض الناقص للتراث الميتافيزيقي بين (الحقيقي/ المجازي)؛ إذ عندما يتحدث عن "تفسير صحيح"، وعن "انحراف في التفسير" تنطبق عليه اعتراضات جيرالد جراff Gerald Graff على التفكير، كما طرحها (في كتابه "الأدب ضد نفسه" ١٩٧٩) حين ذهب إلى أن ميلر "يقضى على مجرد إمكان اللغة في الإشارة إلى العالم". ومن ثم فهو يفترض أن كل نص (وليس نصوص ديكنز فحسب) يضع مسلماته موضع الشك.

يحتوي كتاب باربرا جونسون Barbara Johnson عن "الاختلاف النقدي" (١٩٨٠) على قراءات دقيقة نيرة للأدب من وجهة النظر التفكيكية، حيث توضح أن النصوص الأدبية والنقدية على السواء تنتج "شبكة من الاختلافات التي تغوي القارئ بوعده الفهم". وآية ذلك أن رولان بارت في S/Z يحدد "الاختلاف" الذكري/ الأنثوي في قصة بلزاك "ساراسين" (انظر ما سبق) ويميط اللثام عنه، ويبدو أن بارت - بتقطيعه الرواية القصيرة إلى وحدات للقراءة - يقاوم آية قراءة كلية لمعنى النص من منظور النزعة الجنسية. وتكشف جونسون عن أن قراءة بارت تعطى أهمية كبيرة، برغم ذلك، "للخصاء". كما أن تمييزه بين نص "القراءة" ونص "الكتابة" يناظر تمييز بلزاك بين المرأة المثلى (زامينبلا كما يراها ساراسين) والخصى (زامينبلا في الواقع)، وهو ما يعنى أن زامينبلا تشبه الوحدة الكاملة للنص المقروء كما تشبه تفتت النص الكتابي المجزأ وتذبذه.

ومن الواضح أن منهج بارت في القراءة ينحاز إلى "الخصاء" (التمزيق)، فصورة ساراسين عن زامينبلا صورة ذات أساس نرجسى: إذ إن كمالها (المرأة الكاملة) هو النظير المساوق للصورة الذكورية الذاتية لساراسين، أي أن ساراسين يحب "صورة فقدان ما يظن أنه يملكه". والمفارقة اللافتة أن الخصى خارج الاختلاف بين الجنسين وممثل لحرفية التماثل الوهمي بينهما في آن، ولذلك فإن زامينبلا تدمر ذكورة ساراسين الباعنة للغة في نفسه بإظهار أنها مبنية على الخصاء والملاحظة الأساسية لجونسون على قراءة

بارت لقصة بلزك هذه أن قراءته للقصة تفصح عن حقيقة الخضاء، فى الوقت الذى لاتنطق فيه قصة بلزك هذه الحقيقة. وتلك قراءة يختزل بها بارت "الاختلاف" ويحيله إلى "وحدة". ولا توجه جونسون هذه الملاحظة على سبيل النقد لبارت، بل تقدمها نموذجاً لحتمية عمى البصيرة النقدية (إذا استخدمنا مصطلح دى مان).

الخطاب والقوة: ميشيل فوكو وإيوارد سعيد:

هناك اتجاه مغاير فى فكر ما بعد البنيوية يؤمن أنصاره بأن العالم شئ أكبر من أن يكون مجردة من النصوص، وبأن بعض النظريات النصية يتجاهل الترابط الوثيق بين الخطاب والقوة، فهذه النظريات تختزل القوى السياسية الاقتصادية والسيطرة الاجتماعية الإيديولوجية فى جوانب مرتبطة بالدلالة، فحين يقوم شخص مثل هنتر أو ستالين بإملاء أوامره على أمة بأكملها مستغلاً قوة الخطاب، فمن العبث معالجة النتائج كما لو كانت مجرد شئ يقع ببساطة داخل خطاب، إذ الواضح أن هناك قوة حقيقية تتم ممارستها بواسطة الخطاب، وأن هذه القوة لها آثار فعلية.

ويرجع هذا الاتجاه فى أصله الفكرى إلى الفيلسوف الألماني نيتشه Nietzsche الذى قال إن البشر يقررون ما يريدون لأنفسهم أولاً ثم يكيفون الحقائق مع أهدافهم: "إن الإنسان - فى نهاية المطاف - لا يجد فى الأشياء إلا ما جلبه هو إليها"، وكل معرفة تعبير عن "إرادة القوة". ويعنى ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث عن حقائق مطلقة أو معرفة موضوعية. ولا يعترف الناس بصدق أية نظرية فلسفية أو عملية إلا إذا طابقت مواصفات الصدق والحقيقة، كما تحددها المطلات الفكرية أو السياسية السائدة فى مرحلة من المراحل، أو كما يحددها أعضاء الصفوة الحاكمة أو منظرو المعرفة الموجودة فى ذلك المجتمع.

ولا يختلف ميشيل فوكو Michel Foucault^(٢٦) عن غيره من مفكرى ما بعد
البنوية في النظر إلى الخطاب Discourse^(٢٧) بوصفه نشاطا إنسانيا مركزيا، ولكنه
لا يراه "تصا عاما" كونيا، أو بحرا هائلا من الدلالة، فهو يهتم بالبعد التاريخي من التغير
الخطابي؛ ذلك لأن ما يمكن قوله يتغير من حقبة إلى أخرى. إن النظرية في العلم لا
يعترف بها في عصرها لذا لم تتوافق مع إجماع القوة في المؤسسات والأجهزة الرسمية
للعلم، كما كان الشأن في نظريات مندل عن الوراثة، تلك التي لم تصادف سوى أذان

(٢٦) هناك مجموعة من كتب فوكو قد ترجمت إلى العربية، منها:

- نظام الخطاب، ترجمة محمد سبيلا، دار التنوير، بيروت ١٩٨٤.
- حفریات المعرفة، ترجمة سالم يفتوت، المركز الثقافي العربي، بسمروت - الدار البيضاء ١٩٨٧.
- الكلمات والأشياء، ترجمة مطاع صفدي وسالم يفتوت وبدر الدين عرودى وجورج أبى صالح وكمال اسطفان، وشارك في المراجعة جورج زباني، مركز الإنماء القومي بيروت ١٩٩٠.
- وقد ترجم حوله كتابان:
- جيل دلوز: المعرفة والسلطة، مدخل لقراءة فوكو، ترجمة سالم يفتوت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء ١٩٨٧.
- أوبر ديفوس وبول رابينوف: ميشيل فوكو، مسيرة فلسفية، ترجمة جورج أبى صالح، مركز الإنماء ١٩٨٩.

(٢٧) يشير مصطلح الخطاب إلى الطريقة التي تشكل بها الحمل مكونة نظاما متناهما تسهم به في نسق كلى متفاير ومتحد الخواص، وعلى نحو يمكن معه أن تتألف الحمل في خطاب بعينه لتشكيل نصا مفردا، أو تتألف النصوص نفسها في نظام متتابع لتشكيل خطابا أوسع ينطوى على أكثر من نص مفرد. وقد يوصف الخطاب بأنه مجموعة دالة من أشكال الأداء اللفظي تنتجها مجموعة من العلامات، أو يوصف بأنه مساحة من العلامات المتعينة التي تستخدم لتحقيق أغراض معينة. وإذا كان "تحليل الخطاب" محورا مهما من محاور علم اللغة التصنيفي (أو "التوزيعي") عند ز. هاريس وتلاميذه، فإن مفهوم الخطاب نفسه اكتسب أهمية متميزة، من حيث هو أداة للتحليل، مع إسهام إميل بنفيس في كتابه "مشكلات علم اللغة العام". ولقد كان تعميق مفهوم الخطاب بمثابة نقطة من نقاط التحول البنوية. ومن هنا، يتخذ الخطاب معنى متميزا في كتابات فوكو، فيقتو مجموعة من "المنطوقات" التي تنتهي إلى تشكيل واحد، يتكرر على نحو دال في التاريخ، بل على نحو يخلو معه "الخطاب" جزءا من التاريخ، جزءا هو بمثابة وحدة القطاع في التاريخ نفسه.

صماء في السنينيات من القرن التاسع عشر، وظلت معلقة في "الخواء" تنتظر القرن العشرين ليتم الاعتراف بها، مما يعني أنه ليس يكفي أن نقول الحقيقة بل علينا أن نكون "فيها".

ولقد وجد فوكو في عمله المبكر عن الجنون أن من الصعب إيجاد أمثلة لخطاب "المجنون" (إلا في الأدب عند دي صاد De Sade وأرتو Artaud). وانتهى إلى أن القواعد والإجراءات التي تحدد ماهو سوى أو عقلائي تنجح في مايرج عنها (بخالفها) فالأفراد الذين يعملون في إطار ممارسات خطابية معينة لا يمكنهم الكلام أو التفكير دون الإذعان إلى "الأرشييف" المختزن عبر المنطوق من القواعد والنواهي وإلا أصبحوا عرضة للإدانة بالجنون أو أرغموا على الصمت، ولا يؤدي هذا التسلط الخطابي دوره عن طريق الاستبعاد فحسب، بل أيضا عن طريق الخلطة Rarefaction (فكل ممارسة تضيق من محتواها ومعناها إذ تقتصر على التفكير من خلال (المؤلف) و"المبحث العلمي"، فحسب). وأخيراً، هناك النواهي الاجتماعية وبوجه خاص قدرة النظام التعليمي على تشكيل العقول التي تحدد ما هو معقول وما ينتمي إلى مجاله العلمي. وتظهر كتب فوكو - خصوصاً "الجنون والحضارة" (١٩٦١) و"ميلاد العيادة" (١٩٦٣) "نظام الأشياء"^(٢٨) (١٩٦٦) و"النظام والعقاب" (١٩٧٥) و تاريخ النظرة إلى الجنس" (١٩٧٦) - أن أشكالاً متباينة من "المعرفة" عن الجنس والجريمة والعلاج النفسي والدواء قد ظهرت ثم حلت أشكال أخرى محلها. وهو يركز على التحولات الأساسية التي حدثت فما بين الحقب. ولكنه لا يقدم تعميمات بشأن التقسيم إلى حقب بل يتتبع السلاسل التاريخية المتداخلة من المجالات غير المتصلة، فالتاريخ هو هذا الامتداد المنقطع من الممارسات

(٢٨) ذلك هو عنوان الترجمة الإنجليزية التي أنشأها الناشر الأمريكي (بالاتفاق مع فوكو) على العنوان الفرنسي الأصلي وهو "الكلمات والأشياء" الذي صدر في باريس عن دار جاليمار عام ١٩٦٦، وصدرت ترجمته الإنجليزية التي وضع لها فوكو مقدمة خاصة عام ١٩٧٠ عن دار البائثيون في نيويورك. وكان السبب الأول وراء تغيير العنوان راجعاً إلى تخوف الناشر الأمريكي من اختلاط الكتاب بكسائين آخرين على الأكل - يحملان العنوان نفسه باللغة الإنجليزية. وعدم تبييه المؤلف على ذلك أمر يدخل في عدم الدقة.

الخطابية. وكل ممارسة هي مجموعة من القواعد والإجراءات التي تحكم الكتابة والفكر في مجال معينه. هذه القواعد تسود عن طريق الاستبعاد والتنظيم وتشكل المجالات مجتمعة "أرشفة" للثقافة أو "لاوعيها الموجب".

رغم أن تنظيم المعرفة يرتبط غالبا بأسماء أفراد مثل (أرسطو وأفلاطون وتوما الأكويني وجون لوك .. إلخ) فإن مجموعة القواعد البنائية التي تشكل مختلف مجالات المعرفة تتجاوز تماما أي وعى فردي، وينطوي تنظيم المباحث المعرفية على قواعد محددة بكل دقة لإدارة المؤسسات وتدريب الدارسين ونقل المعرفة. وإرادة المعرفة التي تظهر في هذا التنظيم هي قوة غير شخصية. ونحن لا نستطيع معرفة أرشفة عصرنا فقط، لأن هذا الأرشفة هو اللاشعور الذي نتحدث منه، أما أي أرشفة سابق علينا فنحن لا نستطيع فهمه إلا بسبب اختلافنا وتباعدا التام عنه. مثال ذلك أننا حين نقرأ أدب عصر النهضة الأوروبية، نلاحظ في أحيان كثيرة ثراء لعبته اللغوية ووفرته. ويكشف فوكو - في كتابه "نظام الأشياء" - أن التشابه في ذلك العصر لعب دورا مركزيا في بنية كل معرفة، فكل شيء كان يردد صدى شيء آخر، ولم يكن هناك شيء بذاته، وذلك ما نراه بكل وضوح في شعر جون دون الذي لا يستقر عقله على موضوع واحد، بل يعاود الرواح والغدو مابين الروحي والمادي، والإنساني والرياني، والكلبي والفردى. ففي قصائده "ابتهالات" يصف أعراض الحمى التي كادت أن تقضى عليه بمصطلحات كونية، رابطا بين الكون الصغير (الإنسان) والكون الكبير (العالم)، على نحو غدت معه رعايته "هزات أرضية"، وإغماءاته كمسوفات للشمس، وتنفسه المحموم "تجوم ملتبهية". إننا نستطيع أن نرى - من موقفنا الحديث - مختلف أنواع التناظر التي تشكل خطابات عصر النهضة، ولكن كتاب ذلك العصر كانوا ينظرون ويفكرون من خلالها، ومن ثم لم يكن في وسعهم رؤيتها كما نراها نحن.

ويتابع فوكو نيتشه في إنكاره إمكان امتلاك معرفة موضوعية بالتاريخ. فهو يرى أن الكتابة التاريخية ستظل دائما تقع في شرك المجاز، ولا يمكن أن تصبح علما قاطعا، وذلك ما يؤكد جيفرى ميلمان Jeffery Mehlman في كتابه "الثورة والتكرار" (١٩٧٩) حيث يوضح أن ماركس في كتابه "الثامن عشر من برومير" يصور "ثورة"

لويس نابليون بوصفها "تكراراً هزلياً" لثورة عمه^(٢٩)، وفي رأى ميلمان أن الوصف التاريخي الذي قدمه ماركس يقر باستحالة المعرفة، وعدم وجود شئ سوى ذلك المجاز العيى الذى هو "التكرار". أما فوكو فإنه لا يتناول الاستراتيجيات التى يستخدمها المؤلفون لإضفاء معنى على التاريخ بوصفها مجرد لعبة نصية، بل يتناولها بوصفها خطابات تنتج داخل عالم فعلى من صراع القوة، فالقوة يتم الوصول إليها بواسطة الخطاب، سواء فى السياسة أو الفن أو العلم، والخطاب هو "عنف نامرسة على الأشياء"، أما دعاوى الموضوعية التى تقال لحساب خطابات معينة فهى دعاوى زائفة دائماً ؛ إذ ليس هناك خطابات "صادقة" بالمعنى المطلق، بل إن كلّ ما هنالك خطابات قوية بدرجة أو بأخرى.

وأمم اتباع فوكو المتميزين فى أمريكا هو إدوارد سعيد^(٣٠) الذى يجذبه وضعه الفلسطينى إلى الصيغة النيتشوية التى وضعها فوكو لما بعد البنيوية، لأنها صيغة تتيج له ربط نظرية الخطاب بالصراعات الاجتماعية والسياسية والفعلية، فهو فى كتابه "الاستشراق" يبين كيف أن الصورة الغربية عن الشرق، تلك الصورة التى صاغت أجيال من المشتغلين بالعلم، تنتج أساطير عن كسل الشرقيين وخداعهم ونزعتهم اللاعقلية. ويتبع إدوارد سعيد منطق نظريات فوكو بتحديثه هذا الخطاب الغربى عن الشرق، فليس ثمة خطاب ثابت لكل الأزمنة، وإنما الخطاب سبب ونتيجة على السواء، وهو لا يستخدم القوة فحسب بل يستثير المعارضة.

وفى المقال الذى يتصدر عنوانه كتاب "العالم، والنص، والناقد"^(٣١) (١٩٨٣) يستكشف إدوارد سعيد دنيوية Worldliness النص، رافضاً النظرة التى ترى أن الكلام فى العالم بينما النصوص متباعدة عن العالم ليس لها سوى وجود سديمى فى أذهان النقاد،

(٢٩) يقصد نابليون بوناپرت.

(٣٠) قدم كمال أبو ديب ترجمة متميزة لكتاب إدوارد سعيد "الاستشراق"، مع مقدمة لافتة، وصدر عن

مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت ١٩٨١.

(٣١) هناك عرض قيم لهذا الكتاب قدمته فريال غزول بعنوان "إدوارد سعيد، العالم والنص والناقد" فى مجلة

فصول، القاهرة ديسمبر ١٩٨٣.

وهو يرى أن النقد في الفترة الأخيرة يغالى في "لامحدودية" التفسير؛ لأن هذا النقد يقطع الصلات بين النص والواقع، ولكن حالة أوسكار وايلد توحى لإدوارد سعيد بأن كل محاولة تفصل النص عن الواقع محكوم عليها بالفشل، فلقد حاول وايلد خلق عالم مثالي للأسلوب، يلخص فيه الوجود كله في حكمة ساخرة مركزة (ابجرام)، ولكن الكتابة جرته إلى الصراع مع العالم "السوى" Normal في النهاية، فقد أدانته رسالة وقعها، وأصبحت الوثيقة الأساسية في دعوى جنائية أقامتها الدولة، مما يؤكد أن النصوص "دنيوية" إلى أبعد حد، وأن استخدامها وتنتاجها وثيق الصلة بكل من "الملكية والسلطة والقوة وفرض القوة".

ولكن ماذا عن قوة الناقد؟ يذهب إدوارد سعيد إلى أننا عندما نكتب مقالاً نقدياً يمكن أن ندخل في علاقة أو أكثر من بين علاقات متعددة مع النص والمتلقى. فالمقال يمكن أن يقف بين النص الأدبي والقارئ، أو يتخذ جانباً واحداً منهما، وي طرح إدوارد سعيد سؤالاً مهماً بشأن السياق التاريخي الحقيقي للمقال: "ما منزلة كلام المقال إزاء الواقع وفيه وبعيدا عنه، ذلك الواقع الذي هو حلبة النشاط والحضور التاريخي اللانصي الذي يحدث على نحو متزامن مع المقال نفسه؟" وعبارة السؤال ملتوية بلا داع (المراد منها ببساطة: "ما علاقة المقال بمسأله؟") لأن فكر ما بعد البنيوية يستبعد "اللانصي"، وكلمات السؤال (الواقع والالنص والحضور) بمثابة تحد لما بعد البنيوية. ولا يكتفى إدوارد سعيد بذلك بل يمتضى ليطرح هذا السؤال الخاص بالسياق على نظرية فوكو المعروفة ليؤكد أن الناقد لا يمكنه أن ينقل المعنى المصمت لنص من نصوص الماضي بل عليه أن يكتب دائماً داخل "أرشيف" الحاضر. مثال ذلك أن إدوارد سعيد نفسه لا يمكنه أن يتحدث عن أوسكار وايلد إلا بمصطلحات يقرأها الخطاب السائد الآن. وهذا الخطاب - بدوره - ينتج بطريقة لا شخصية عن أرشيف الحاضر، فإدوارد سعيد لا يدع أية سلطة لما يقول، ولكنه يحاول مع ذلك إنتاج خطاب قوى.

لقد أخذ النقاد البنيويون على عاتقهم مهمة السيطرة على النص وإماطة اللثام عن أسرارها، ولكن نقاد ما بعد البنيوية يؤمنون أن هذه الرغبة لاطائل من ورائها؛ لأن هناك قوى لا شعورية، أو لغوية، أو تاريخية، لا يمكن السيطرة عليها، فالدال ينفلت بعيداً عن

المدلول، والمتعة تذيب المعنى، والسميوطيقى يقضى على الرمزي، والإرجاء
Differance يوقع الشقاق بين الدال والمدلول، والقوة تخل بنظام المعرفة المساندة.
والواقع أن نقاد ما بعد البنيوية يطرحون من الأسئلة أكثر مما يقدمون من أجوبة، وهم
يستغلون كل الاختلافات بين مايقوله النص وما يظن أنه يقوله، فيطلقون النص ليعمل ضد
نفسه، ويرفضون إجباره على أن يعنى شيئا. وهم ينكرون أن يكون "الأدب" مفارقا،
ويفككون الخطابات غير الأدبية بقراءتها على أنها أدب، ومن الممكن أن يضائقنا فشلهم
فى الوصول إلى نتائج، غير أنهم متسقون تماما مع أنفسهم فى محاولاتهم لتجنب
"مركزية اللوجوس". ولكن رغبتهم فى مقاومة الجزم - كما يعترفون فى أحيان كثيرة -
محكوم عليها بالفشل؛ لأنهم لايمكن أن يمنعونا من الاعتقاد بأنهم يعنون شيئا، إلا إذا لم
يقولوا شيئا. وهذا العرض لوجهات نظرهم هو فى ذاته دليل ضمنى على فشلهم.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

Barthes, Roland,

The Pleasure of the Text, trans . R. Miller (Hill &Wang, New York 1995).

Barthes, Roland,

S/Z trans R. Miller (Hill &Wang, New York; Jonathan Cape, London, 1975).

Barthes, Roland,

"The death of the author", in *Image Music - Text*, trans, S Heath (Hill &Wang, New York; Fontana, London, 1977).

Bloom Harold

The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry (Oxford University Press, New York and London, 1973).

Bloom Harold,

A Map of Misreading (Oxford University Press, New York, Toronto, Melbourne, 1975).

Deleuze, Gilles and Guattari, Felix,

Anti-Oedipus: Capitalism and Schizo phrenia (Viking Press, New York, 1977).

de Man, Paul,

Blindnes and Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism (Oxford University Press, New York, 1971).

de Man, Paul,

Allegries of Reading: Figural Language in Rouaueau, Nietzsche, Rilke, and Proust (Yale University Press, New Haven, 1979).

Derrida, Jacques,

Of Grammatology, trans G.C. Spivak (Johan Hopkins University Press Baltimore, 1976). The translator's preface is useful.

Derrida, Jacques,

"Signature Event Context" , *Glyph*, 1 (1977) , 172-97.

Foucault, Michel,

Language, Counter-Memory, Practice, Selected Essays and Interviews, ed D.f. Bouchard (Blackwell, Oxford; Corhell University Press, Ithaca, 1977).

Harari Josue V. (ed.),

Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism (Cornell University Press, Ithaca, 1979).

Hartman, Geoffrey H.,

Criticism in the Wilderness (Johns Hopking University Press, Baltimore, 1980).

Johohson, Barbara,

The Critical Difference: Essays in The Contemporary Rhetoric of Reading (Yohns Hopkins University Press, Baltimore and London, (1980)

Lacan, Jacques,

Ecrits: A Selection, Trans. A.Sheridan (Tavistock, London, 1977).

Laplanche, Jean, and Pontalis, Jean-Baptiste,

The Language of Psuedo-Analysis, Trans. D. Nicholson-Smith (Hogarth Press, London, 1973).

Miller, J. Hillis,

The Fiction of realism" , in Charles Dickens and George Cruichshank (The Andrew Clark Memorial Library, California University Press, Los Angeles, 1971).

Ryan, Michael,

Marxism and Deconstruction: A Critical Articulation (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1982).

Said, Edward W.,

Beginnings: Intention and Method (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1975).

Said, Edward W.,

The World the Text, and the Critic Havard University Press, Cambridge, Mass., 1983).

Searle, John,

Reiterating the differences", *Glyph* 1 (1977), 1198-208. Reply to
Deirda's Glyph essay (above).

White, Hayden,

Tropics of Discourse (Johns Hopkins University Press, Baltimore and
London, 1978). On the use of "tropes" in the writing of history.

Younge, Robert (ed.)

Untying the Text: a Post- Structuralist Reader (Routledge &
Kegan Paul, Boston, London and Henley, 1981).

مقدمات

Culler, Jonathan,

"Jacques Derrida" In *Structuralism and Since: From Levi-Strauss to
Derrida*, ed J. Sturrock (Oxford University Press, Oxford, 1979), PP
150 - 80

Jefferson, Ann,

Structuralism and Post-Structuralism", in *Modern Literary Theory: A
Comparative Introduction*, ed. A. Jefferson and D. Robey (Batsford,
London, 1982), pp. 104-11

Leitch, Vincent B

Deconstructive Criticism: An Advanced Introduction (Hutchinson,
London, Melburne, 1983).

Norris, Christopher,

Psychoanalytic Criticism: Theory in Practice (Methuen, London and
New York, 1984).

قراءات إضافية

Atkins, G. Douglas,

Reading Deconstruction: Deconstructive Reading (University Press of
Kentucky, Lexington, 1983).

Coward, Rosalind, and Ellis, John,

Language and Materialism Development in Ideology and the Theory of the Subject (Routledge & Kegan Paul, London, 1977).

Culler, Jonathan,

On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (Routledge & Kegan Paul, London, Melbourne and Henley, 1983).

Hartman, Geoffrey H.,

Saving the Text: Literature/Derrida/ Philosophy (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1981).

Lentricchia, Frank,

After the New Criticism (Athlone Press, London, 1980) Favours Foucault and Said.

Mac Cabe, Colin,

The Talking Cure: Essays in Psychoanalysis and Language (Macmillan, London and Basingstoke, 1981).

Macksey, Richard, and Donato, Eugenio (eds),

Language of Criticism and the Sciences of Man (Johns Hopkins University Baltimore and London, 1972).

Norris, Christopher,

The Deconstructive Turn: Essays in the Rhetoric of Philosophy (Methuen, London, and New York, 1983).

Wilden, Anthony,

The Language of the Self (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1968) Good account of Lacan.

الفصل الخامس

النظريات المتجهة إلى القارئ

نظريات القارئ

التنظريات المتجهة إلى القارئ

المنظور الذاتى:

يشهد القرن العشرون هجوما مطردا على اليقين الموضوعى للعلم فى القرن التاسع عشر . فلقد شككت نسبة آينشتين فيما كان مسلما به من أن المعرفة ليست سوى تراكم صارم متصاعد من الحقائق، وأظهر الفيلسوف ت.س. كون T.S. Kuhn^(١) أن ما يظهر بوصفه حقيقة فى العلم يعتمد على الإطار المرجعى لرجل العلم فى النظر إلى موضوع الفهم، وأكد علم نفس الجشطالت أن العقل الإنسانى لا يدرك الأشياء فى العالم بوصفها أجزاء ومقطعات بل بوصفها شكلا لعناصر وموضوعات أو كليات منظّمة ذات معنى، على نحو تبدو معه العناصر الفردية مختلفة باختلاف السياق، بل يختلف تفسيرها داخل المجال الواحد من الرؤية حسب النظرة إليها من حيث هى صورة أو مهاد. وألحت هذه المداخل وغيرها على أن المدرك يتسم بالفاعلية وليس بالسلب فى فعل الإدراك. وآية ذلك أحجية البطة - الأرنب الشهيرة، حيث المدرك وحده هو الذى يقوم بتوجيه تشكل الخطوط ليحدد ما إذا كانت بطة تنظر صوب اليسار أو أرنباً يتطلع صوب اليمين:



كيف تتأثر النظرية الأدبية بهذا التركيز الحديث على المدرك؟ تأمل النموذج الذى

وضعه ياكوبسون للتوصيل اللغوى:

شفرة

مرسل ————— رسالة ————— مستقبل

اتصال

سياق

^(١) هناك ترجمة عربية لكاتبه الشهير بنية الثورات العلمية أعدها على نعمت ونشرت فى بيروت ١٩٨٧.

لقد آمن ياكوبسون أن الخطاب الأدبي يختلف عن غيره من أنواع الخطاب بتركيزه على الرسالة، فالقصيدة تفتتبا إلى (شكلها وصورها ومعناها الأدبي) قبل أن تلتفتا إلى الشعر أو القارئ أو العالم. ولكن إذا رفضنا النظرة الشكلية لياكوبسون وتأملنا الأمر من منظور القارئ أو المتلقى، فإن توجه نموذج ياكوبسون يتغير بالكلية، وعندئذ يمكن أن نقول إن القصيدة ليس لها وجود فعلى إلا عند قراءتها، وإن معناها لا يمكن مناقشته إلا بقراءتها. إننا لانتختلف في التفسير إلا لأن طرائقنا في القراءة مختلفة، ولأن القارئ هو الذى يطبق الشفرة التى كتبت بها الرسالة فيحقق معناها وإلا ظل المعنى مجرد إمكان فحسب، وإذا تأملنا أبسط أمثلة التفسير وجدنا أن المستقبل غالبا ما يكون منعكسا على نحو فاعل فى تشكيل معنى. خذ على سبيل المثال النمى المستخدم لتمثيل الأرقام فى الطباعة الإلكترونية، حيث يتكون التشكيل الأساسى من سبعة أجزاء* (8) : إن المرء يمكن له أن ينظر إلى هذا الشكل على أنه مربع غير كامل (n) تملوه أضلاع من مربع مماثل (II) أو العكس، ولكن العين مدعوة إلى تفسير هذا الشكل من حيث هو مفردة فى النمى الرقمى الذى نألفه؛ ولذلك لايجد المرء صعوبة فى تعرف الشكل بوصفه الرقم (ثمانية). ويستطيع المرء أن يكون الأعداد بسهولة من تنوعات هذا التشكيل الأساسى للأجزاء، حتى لو كانت التكوينات ضعيفة فى مقاربتها أحيانا. ولذلك فإن 2 هى الرقم اثنان و5 هى الرقم خمسة (وليس حرف S فى الأبجدية الإنجليزية). كما أن 4 هى الرقم أربعة (وليس حرف H ناقص فى الأبجدية الإنجليزية). ويعتمد نجاح هذه العملية من التوصيل على أمرين: أولهما معرفة المرء بنسق الأرقام، وثانيهما قدرة المرء على إكمال الناقص أو اختيار ما له دلالة وإطراح ما ليس كذلك. ومعنى ذلك أن المستقبل ليس متلقيا سلبيا لمعنى مكتمل التشكيل بل هو وسيط فاعل فى صنع المعنى، ولكن مهمة المستقبل مهمة بالغة اليسر فى هذه الحالة؛ لأن الرسالة مقرررة داخل نمى مغلق تماما.

تأمل القصيدة التالية لوردزورث:

"أطبق المسبات على روجى.

فلم تعد لدى مخاوف إنسانية.

إنها تبدو شيئا لا يستطيع أن يحس

بللمسة السنوات الأرضية.

لا قوة لها الآن، لا حركة.

لا تسمع أو ترى.

تدور في الدورة اليومية للأرض.

مع الصخور والأحجار والأشجار".

إذا غضضنا النظر عن الخطوات التمهيدية اللاواعية غالباً التي لابد أن يقوم بها القراء ليعرفوا أنهم يقرأون قصيدة غنائية، ويجعلوا من الصوت المتكلم في القصيدة صوتاً للشاعر نفسه وليس قناعاً درامياً، يمكن لنا القول إننا إزاء قضيتين Statement كل واحدة منهما في مقطع: (١) ظننت أنه لا يمكن أن تموت، (٢) إنها ميتة. ونسأل أنفسنا باعتبارنا قراء عن المعنى الذي نخرج به من العلاقة بين القضيتين. ونفسرنا لكل عبارة يغذى الإجابة عن السؤال: كيف نتعامل مع اتجاه المتكلم إزاء أفكاره السابقة عن الأنثى (طفلة أو فتاة أو امرأة)؟ هل من الجيد أو المعقول أن لا تكون هناك "مخاوف إنسانية"، أم أن ذلك سذاجة أو بلامه؟ هل "السبات" الذي أطبق على روحه نوم وهم أو حلم ملهم؟ هل توحى عبارة إنها تبدو بأن لهذه الأنثى كل علامات الكائن الخالد أم أن المتكلم كان مخطئاً فيما يمكن؟ هل توحى المقطوعة بأنه لم يعد لديها وجود روحي في الموت وأنها أصبحت مجرد مادة هامدة (بلا حياة)؟ إن السطرين الأولين من المقطع يدعواننا إلى هذه النظرة. ولكن السطرين الآخرين يفتحان تفسيراً آخر ممكناً وهو أنها أصبحت جزءاً من عالم طبيعي وتشارك في وجود أعظم - من بعض النواحي - من الروحية الساذجة للمقطوعة الأولى، فقد اندمجت "الحركة" و"القوة" الفردية الخاصة بها في الحركة والقوة العظمى للطبيعة.

من منظور النقد المتجه إلى القارئ فإن الإجابات عن هذه الأسئلة لا يمكن استخراجها ببساطة من النص، إن معنى النص لا يتشكل بذاته قط، فلابد من عمل القارئ

فى الماده النصية لينتج معنى. يذهب فولفجانج أيزر إلى أن النصوص الأدبية تحتوى دائما على "فراغات" لا يملؤها إلا القارئ، وينشأ الفراغ بين مقطعى قصيدة وردزورث بسبب عدم تحديد العلاقة بينهما. ويتطلب منا فعل التفسير ملء هذا الفراغ. وتتركز مشكلة النظرية على التساؤل حول ما إذا كان النص نفسه هو الذى يطلق فعل التفسير عند القارئ أم لا، أو إذا كانت الاستراتيجيات التفسيرية الخاصة بالقارئ تفرض الحلول على المشكلات التى يطرحها النص. ولقد طور علماء العلامة هذا المجال ببعض الإقتان حتى من قبل الازدهار المعاصر لنظرية استجابة للقارئ. ويذهب أمبرتو إيكو Umberto Eco فى كتابه "دور القارئ" (١٩٧٩ وهو مقالات ترجع إلى عام ١٩٥٩) إلى أن بعض النصوص "مفتوحة" (فينجاندريك Finnegans Wake موسيقى لا نغمية) تتطلب مشاركة القراء فى إنتاج المعنى، بينما النصوص الأخرى "مغلقة" (الهزليات والقصص البوليسية) وتحدد سلفا استجابة القارئ. وهو أيضا يتأمل الكيفية التى تمحد بها الشفرات المتاحة للقارئ ماذا يعنى النص عند قراءته.

ولكن قبل أن نبحث الطرائق المتنوعة لتظهير دور القارئ فى تشكيل المعنى فإن علينا أن نتعامل مع السؤال: من "القارئ"؟
جيرالد برنس: المروى عليه:

إن جيرالد برنس Gerald Prince يطرح السؤال - لماذا نبذل جهدنا عند دراسة الروايات فى التمييز بين الأنواع المتباينة للرواى (العالم بكل شئ، غير الجدير بالثقة، المؤلف الضمنى، إلخ) ولا نطرح الأسئلة قط عن الأنواع المختلفة للشخص الواحد الذى يتوجه إليه الراوى بالخطاب، ويطلق برنس على هذا الشخص مصطلح "المروى عليه" Narratee. ولكن علينا أن لا نخلط بين المروى عليه والقارئ. إن الراوى قد يحدد المروى عليه بمصطلحات الجنس (سبنتى العزيزة) أو الطبقة (سيد) أو الموقف (القارئ فى كرسية) أو العرق (أبيض) أو اللسن (ناضج). ومن الواضح أن القراء الفعليين قد يتطابقون أو لا يتطابقون مع الشخص الذى يخاطبه الراوى، فقد يكون القارئ الفعلى عامل تعدين شاباً أسود يقرأ فى فراشه. أضف إلى ذلك أن المروى عليه يمكن أن يتميز

عن "القارئ الضمني" (نوع القارئ الذى فى ذهن المؤلف عندما يطور القص) و "القارئ المثالى" (القارئ البصير تماما الذى يفهم كل حركة من حركات الكاتب).

ولكن كيف نتعلم تحديد المروى عليه؟ عندما يكتب ترولوب Trollope قائلا: "كان أرشيدوقنا دنيويا - ومن منا ليس كذلك؟" فإننا نفهم أن المروى عليهم فى هذه الحالة هم الناس الذين يدركون - مثل الراوى - عدم عصمة كل الكائنات الإنسانية، بما فى ذلك أنقى الأنقياء. وهناك إشارات عدة، مباشرة وغير مباشرة، تسهم فى معرفتنا بالمروى عليه. إن فرضياته يمكن مهاجمتها أو دعمها أو التشكيك فيها أو الدفاع عنها بواسطة الراوى الذى يدل دلالة ضمنية - من ثم - على شخصية المروى عليه، وعندما يعتذر الراوى عن بعض القصور فى الخطاب ("لا أستطيع التعبير عن هذه التجربة فى كلمات") فإن ذلك يخبرنا - على نحو غير مباشر - بشئ عن مشاعر المروى عليه وقيمه. وعندما تبدو الرواية كأنها لا تشير إشارة مباشرة إلى المروى عليه، فإننا نلتقط إشارات بالغة الصغر حتى من أصغر المجازات الأدبية؛ إذ غالبا ما يدل المشبه به - على سبيل المثال - على نوع من العالم المألوف للمروى عليه (كانت الأغنية حقيقية كجلجلة التليفزيون). وأحيانا يكون المروى عليه شخصية مهمة؛ ففى "ألف ليلة وليلة" - على سبيل المثال - يعتمد بقاء الراوى نفسه، شهرزاد، على الانتباه المستمر للمروى عليه، الخليفة الذى يقتلها إذا فقد اهتمامه بقصصها. وما يترتب على نظرية برنيس المتقدمة هو تركيز الانتباه على بعد من أبعاد القص ظل مبهما غير محدد لأيقهه القراء إلا على سبيل الحدس. إنها نظرية تسهم فى النقد الذى يتركز على القارئ بلفتها الانتباه إلى الطرائق التى تنتج بها القصص ما يخصها من "قراء" أو "مستمعين" قد لا يتطابقون مع القراء الفعليين. والعديد من النقاد الذين نعرض لهم فى الصفحات التالية يتجاهل هذا التمييز بين القارئ والمروى عليه.

الفينومينولوجيا

الاتجاه الفلسفى الحديث الذى يركز على الدور المركزى للقارئ فى تحديد المعنى هو الفينومينولوجيا (أو فلسفة الظواهر)؛ إذ يذهب هوسرل إلى أن الموضوع الحق للبحث الفلسفى هو محتريات وعينا وليس موضوعات العالم، فالوعى دائما وعى بشئ، وهذا

الشيء الذى يبدو لوعينا هو الواقع حقا بالنسبة إلينا. أضف إلى ذلك أننا نكتشف فى الأشياء التى تظهر فى وعينا (والفيونومولوجيا مشتقة من الكلمة اليونانية التى تعنى ظهور الأشياء) خصائصها العامة أو الجوهرية، إذ تزعم الفيونومولوجيا أنها تكشف لنا عن الطبيعة الكامنة (الشاملة) لكل من الوعى الإنسانى و"الظواهر". كان ذلك محاولة لإحياء الفكرة (التي خفت منذ عهد الرومانيين) التي ترى أن العقل الإنسانى الفردى مركز كل معنى ومصدره. ولكن هذا المدخل - فى النظرية الأدبية - لم يشجع الاهتمام للذاتى الخالص بالبنية العقلية للنقد، بل شجع نمطا من النقد يحاول الدخول إلى عالم أعمال الكاتب، والوصول إلى فهم الطبيعة الكامنة أو جوهر الكتابات على نحو ما تظهر لوعى الناقد، فتأثرت الكتابات الأولى للناقد الأمريكى هيلز ميللر J.Hillis Miller الفيونومولوجية لمن أطلق عليهم اسم نقاد جنيف^(١) الذين ضموا جورج بوليه George Poulet وجان ستاروبنسكى Jean Starobinski، مثال ذلك ما كشفت عنه دراسة ميللر لروايات توماس هاردى من أبنية عقلية منتشرة فى الروايات، أبنية تدور تحديدا حول "المسافة" و "الرغبة"، وقد أصبح فعل التفسير ممكناً - فى هذا المدخل - بتبرير مؤداه أن المصوبص نتيج للقارئ الدخول إلى وعى المؤلف، هذا الوعى الذى يصفه بوليه بقوله: "إنه مفتوح لى، يرحب بى، يتركنى أنظر عميقا داخله... يسمح لى... أن أفكر فيما يفكر، وأن أشعر بما يشعر". وذلك نوع من التفكير يعده ديريدا (انظر الفصل الرابع) داخلا فيما أسماه "مركزية اللوجوس"، لما يقوم عليه هذا التفكير من افتراض أن المعنى يرتكز على "ذات متعالية" (المؤلف) ويمكن ارتكازه على ذات أخرى مشابهة (القارئ).

(٢) نقاد جنيف أو "نقاد الوعى" أو المدخل الوجودى - الأنطولوجى إلى الأدبى، كلها تسميات متعددة أطلقت على النقد الذى كتبه ميشيل ريمون والبير يحوين بوليه فى المرحلة الأولى، وجان - بير رشار وجان ستاروبنسكى وج. هيلز ميللر فى المرحلة الثانية، وهى مدرسة ترفض النزعة الشكلية بحثا عن قراءة للشعرة الداخلية التى يتطوى عليها النص، والتي لا تتكشف إلا من خلال الاتحاد الوجدانى بين الناقد واللاشعور النصى، وذلك كله بحثا عن ما يسمى تجربة المؤلف التى يوصلها النص، أو الوعى الفاعل للكاتب لحظة الخلق.

ولقد كان للنظرية النقدية التي تركز على القارئ إرهابات فيما قام به مارتن هيدجر Martin Heidegger من رفض النظرية "الموضوعية"، عند أستاذه هوسرل Husserl، فقد ذهب هيدجر إلى أن ما يتميز به الوجود الإنساني هو وجوده المتعين^(٢)، Dasein فوعينا يمسق Project أشياء العالم في الوقت الذي يخضع فيه إلى العالم بحكم الوجود فيه، ونحن نجد أنفسنا "مطروحين" في العالم، في زمان ومكان لم نخترهما، ولكن هذا العالم - في الوقت نفسه - هو عالمنا بقدر ما يسقطه وعينا. وما دام الأمر كذلك فإننا لا نستطيع قط أن نبتني اتجاهها تأمليا محايدا، اتجاهها ينظر إلى العالم من عل كما لو كان ينظر من قمة جبل، فلا بد أن نمتزج بموضوع وعينا نفسه، ولابد لتفكيرنا أن يكون دائما في موقف، فهو تفكير تاريخي دائما، ذلك على الرغم من أن صفة التاريخ لا تشير إلى التاريخ الخارجي الاجتماعي بل إلى التاريخ الداخلي الشخصي. ولقد قام هانز جورج جادامر Hans George Gadamer بتطبيق مدخل هيدجر الموقفي على النظرية الأدبية، وذلك في كتابه "الحقيقة والمنهج" (١٩٧٥)، حيث ذهب إلى أن العمل الأدبي لا يخرج إلى العالم بوصفه حزمة منجزة مكتملة التصنيف لمعنى، فالمعنى يعتمد على الموقف التاريخي لمن يقوم بتفسير هذا العمل، ولقد أثرت أفكار جادامر على نظرية الاستقبال (على نحو ما سنرى عند باوس بعد قليل).

فولفجانج أيزر : القارئ المضمّر :

ويرى أيزر Wolfgang Iser أن مهمة النقاد ليست شرح النص من حيث هو موضوع بل شرح الآثار التي يخلقها النص في القارئ، فالنصوص بطبيعتها تتيح سلسلة من القراءات الممكنة. ويمكن تقسيم مصطلح "قارئ": إلى "قارئ مضمّر" و "قارئ فعلى"، والأول هو القارئ الذي يخلقه النص لنفسه، ويعادل "شبكة من أبنية استجابة"، تغرينا على القراءة بطرائق معينة. أما "القارئ الفعلى" فهو الذى يستقبل صوراً ذهنية بعينها أثناء

(٢) الوجود المتعين أى الوجود هنا أو هناك. مصطلح ألماني استخدمه هيجل وهيدجر وكثيرون غيرهما، وهو يتألف من مقطعين Sein: بمعنى الوجود و Da بمعنى هنا أو هناك، وهو يدل على الوجود الجزئى المحدد كوجود الإنسان الفرد.

عملية القراءة. ولكن هذه الصور لابد أن تتلون حتما بلون "مخزون التجربة الموجود" عند هذا القارئ، فإذا كان القارئ ملحدا فإن تأثيره بقصيدة وردزورث لابد أن يختلف عن تأثيره إذا كان مسيحيا، بالمعنى الذى تختلف معه تجربة القراءة باختلاف التجارب الماضية.

إن الكلمات التى نقرأها لا تمثل الموضوعات الفعلية بل الكلام الإنسانى فى رواء أدبى. هذه اللغة الأدبية تساعدنا على تشكيل موضوعات خيالية فى أذهاننا. وإذا توقفنا عند المثال الذى يطرحه أيزر فإننا نجد أن رواية "توم جونز" التى كتبها فيلدنج Fielding تقدم شخصيتين، ألوورثى (الرجل الكامل) والكابتن بلفيل (المرائى). ولكن الموضوع الخيالى للقارئ - وهو "الرجل الكامل" - يمر بعملية تعديل؛ إذ إننا نقوم بتكييف هذا الموضوع عندما يندفع ألوورثى بالتقوى الماكرة لبلفيل، وذلك لنضع فى حسابنا افتقار الرجل الكامل إلى دقة التمييز. ورحلة القارئ خلال الكتاب هى عملية مستمرة من هذه التعديلات. فنحن نستبقى فى عقولنا توقعات معينة، مبنية على ذكرياتنا عن الشخصيات والأحداث. ولكن التوقعات تعدل على نحو مستمر، وتتحول الذكريات أثناء مضينا فى النص. وما نمسك به فى ثنايا قراءتنا هو مجرد سلسلة من وجهات النظر المتغيرة وليس شيئا ثابتا مكملا للمعنى فى كل وجهة نظر على حدة.

وإذا كان العمل الأدبى لا يمثل الموضوعات، فإنه يشير إلى عالم خارج الأدب بواسطة اختيار معايير معينة، هى أنسقة قيمة أو وجهات نظر فى العالم. هذه المعايير هى تصورات عن الواقع، تعين الكائنات الإنسانية على تعقل هيولى تجربتها. ويختار النص "مخزونا" من هذه المعايير معلقا بالحكم بسلامتها داخل عالمه الأدبى، فنجد فى رواية "توم جونز" شخصيات متباعدة تجسد معايير مختلفة: ألوورثى (الخيرية) وسكواير ويسترن (العاطفة الطاغية) وسكوير (التلازم الدائم للأشياء) وتوكسوم (العقل الإنسانى الغارق فى الإثم) وصوفيا (نموذج الاستسلام الطبيعى)، ويؤكد كل معيار قيما يعينها على حساب غيرها من القيم. ويميل إلى تقليص صورة الطبيعة الإنسانية فى مبدأ أو منظور للقارئ. وتفرض الطبيعة غير المنجزة للنص على القارئ أن ينسب قيم البطل (الطبيعة الخيرة) إلى معايير متباعدة ينتهكها البطل فى أحداث بعينها، فالقارئ وحده هو الذى يحقق الدرجة التى يتم معها رفض المعايير أو الشك فيها. والقارئ وحده هو الذى

يصوغ الحكم الأخلاقي المعقد على توم، ويرى أن الطبيعة الخيرة له تنتهك المعايير الصارمة لغيره من الشخصيات، وأن هذه الطبيعة تقوم بذلك لأسباب منها افتقار توم إلى 'الحصافة' و 'التعلل'. ولا يخبرنا فيلدنج كاتب الرواية بذلك كله، ولكننا - نحن القراء - ندخل ذلك في تفسيرنا لنسد 'ثغرة' في النص، إننا نقابل في الحياة الفعلية أحيانا أناسا يمثلون وجهات نظر مختلفة في العالم كأن يكونوا 'كلبين'، أو 'إنسانيين'، ولكننا نعزو إليهم مثل هاتين الصفتين على أساس من أفكار استقبلناها. وأنساق القيمة التي نواجهها نلقاها كيفما اتفق، فليس هناك مؤلف يختارها أو يحددها سلفا، وليس هناك بطل يظهر ليمتحن سلامتها، ولذلك فإن النص الأدبي - حتى رغم وجود 'ثغرات' فيه لابد من سدها - أكثر بناءً بالقطع من الحياة.

وإذا طبقنا منهج أيزر على قصيدة وردزورث التي مرت بنا فإننا نرى أن نشاط القارئ يتمثل - أولا- في تكييف وجهة نظر بعينها "أ"، "ب"، "ج"، ثم "د" وفي ملء "الفراغ" بين المقطعين ثانيا (أي بين الروحانية المتعالية ومحانية وحدة الوجود). قد يبدو هذا التطبيق غير عملي نوعا؛ لأن القصيدة القصيرة لا تحتاج إلى أن يقوم القارئ بكل هذه السلسلة الطويلة من التعديلات اللازمة عند قراءة الرواية، ولكن مفهوم "الثغرات" يظل مفهوما سليما رغم ذلك.

على أنه يظل غير واضح ما إذا كان أيزر يرغب في منح القارئ القوة على ملء الفراغات في النص حين يشاء، أم أنه يجعل من النص الفيصل النهائي فيما يحدده القارئ من معنى. هل تمثلئ الثغرة بين "الرجل الكامل" و "افتقار الرجل الكامل إلى دقة التمييز" بواسطة حكم لقارئ حر أم تمثلئ بواسطة قارئ توجهه تعليمات النص؟ إن نقطة التركيز عند أيزر فينوميولوجية في النهاية؛ لأن تجربة القارئ في القراءة هي مركز العملية الأدبية؛ فالقراء يأخذون النص إلى وعيهم محولين إياد إلى تجربة خاصة بهم، بما يقومون به من التوفيق بين تناقضات وجهات النظر المتباينة التي تظهر في النص من ناحية، أو ما يقومون به - بطرائق متباينة - من ملء للثغرات بين وجهات النظر من ناحية ثانية. ويبدو أن "مخزون التجربة" الخاص بالقارئ يقوم ببعض الدور في هذه العملية، وفي الوقت نفسه يضع النص القواعد التي يحقق القارئ المعنى على أساس منها. ولا بد للوعي

القائم عند القارئ من أن يقوم بعملية تكيف داخلية متعينة، لكي يستقبل وجهات النظر الغريبة التي يقدمها النص ويعالجها أثناء القراءة. وذلك موقف ينتج عنه إمكان تعديل "نظرة العالم" الخاصة بالقارئ بفعل التمثيل الداخلي والمفاوضة وتحديد العناصر غير المحددة تماما في النص. ومعنى ذلك أننا يمكن أن نتعلم شيئا من القراءة لو استخدمنا كلمات أيزر، فالقراءة "تمنحنا الفرصة لصياغة ما ليس مصوغا".

هانز روبرت ياوس : آفاق التوقعات :

ويعطى ياوس Hans Robert Jauss - وهو ألماني بارز من أقطاب نظرية "الاستقبال" Rezeption-aesthetik - بعدا تاريخيا للنقد الذي يتجه إلى القارئ، وذلك في محاولته تحقيق التوازن بين الشكلية الروسية التي تتجاهل التاريخ، والنظريات الاجتماعية التي تتجاهل النص. ولقد بدأت كتاباته خلال فترة قلق اجتماعي في نهاية الستينيات، حين أراد هو وأقرانه إعادة النظر في القانون القديم للأدب الألماني، وتأكيد ضرورة النظرة النقدية الجديدة إلى هذا الأدب، بعد أن لم تعد النظرة القديمة مقبولة، شأنها في ذلك شأن فيزياء نيوتن التي فقدت جاذبيتها منذ بولكير هذا القرن.

ويستعير ياوس من فلسفة العلم (ت. س. كون) مفهوم "الصيغة" Paradigm الذي يشير إلى الإطار العلمي للتصورات والفرضيات الفاعلة في عصر من العصور. وهو مفهوم يعني أن "العلم" يظل يقوم بعمله محل الصيغة القديمة، وتطرح مشكلات جديدة وتؤسس فرضيات جديدة. ويستخدم ياوس مصطلح "أفق للتوقعات" ليعرف المقاييس التي يستخدمها القراء في الحكم على النصوص الأدبية في أي عصر من العصور. هذه المقاييس تساعد القراء على تحديد الكيفية التي يحكمون بها على قصيدة من قصائد بأنها ملحمة أو مأساوية أو رعوية مثلا، كما أن هذه المقاييس تحدد - بطريقة أعم - ما يعد استخدما شعريا أو أنبيا بوصفه مناقضا للاستخدام غير الشعري أو الأدبي للغة. وتتحرك الكتابة العادية والقراءة داخل هذا الأفق. فإذا نظرنا إلى الأدب الإنجليزي في العصر الأوغسطي، على سبيل المثال، رأينا أن شعر بوب كان يحكم عليه تبعا لمقاييس تقوم على قيم الموضوع والطبع واللياقة الأسلوبية (مطابقة الكلمات لمقتضى الموضوع) . ولكن ذلك لم يؤسس قيمة شعر بوب مرة واحدة وإلى الأبد؛ ففي النصف الثاني من القرن الثامن

عشر أخذ المعلقون يتساءلون عن ما إذا كان بوب شاعرا أصلا، وذهبوا إلى أنه كان نازما بارعا ينظم النثر في قوالب مقفاة، ويفتقر إلى القوى التخيلية المطلوبة للشعر الحق. وإذا استبعدنا القرن اللاحق، أمكن أن نرى حركة القراءات الحديثة لشعر بوب داخل أفق متغير من التوقعات، فنحن، غالبا ما نقيم قصائد بوب - الآن - على أساس ما فيها من فطنة⁽⁴⁾ Wit وتمعد وبصيرة أخلاقية وإحياء للتراث الأدبي.

إن الأفق الأصلي من التوقعات يخبرنا عن الكيفية التي تم بها تقييم العمل وتفسيره عند ظهوره فحسب، ولكن دون أن يؤسس هذا الأفق معنى العمل على نحو نهائي. ويرى يابوس أنه يستوى في الخطأ القول إن العمل الأدبي كوني وإنه ثابت المعنى أبدا، وإنه مفتوح لكل القراء في أى عصر من العصور. "إن العمل الأدبي ليس موضوعا ينهض بذاته عارضا الوجه نفسه لكل قارئ في كل فترة تاريخية، فهو ليس أثرا من الآثار التي تكشف عن جوهرها اللازمى فى نجوى ذاتية". ويعنى ذلك، بالطبع، أننا لاستطيع دراسة الأفاق المتعاقبة التي تتحدّر إلينا من عصر العمل الأدبي إلى العصر الذى نعيش فيه، لنأخذ - بتعال أوليمبي - القيمة النهائية أو المعنى النهائي لهذا العمل، ففى ذلك تجاهل لموقفنا التاريخي. وبأى سلطة ننقل ما نقبل من معنى العمل؟ أبسلطة القراء الأوائل؟ أم بسلطة الراى المتجمع للقراء عبر الزمن؟ أم بسلطة الحكم الجمالى للحاضر؟ إن القراء الأوائل قد يعجزون عن رؤية الدلالة الثورية للكاتب (كما حدث مع ويليام بليك على سبيل المثال)، والاعتراض نفسه يمكن توجيهه إلى أحكام القراء المتأخرين بما فيهم نحن.

وتتبع إجابة يابوس عن مثل هذه الأسئلة من "نظرية التأويل" أوالهرمنيوطيقا Hermeneutics⁽⁵⁾ الفلسفية عند هانز جورج جادامر، وهو واحد من أتباع هايدجر؛ إذ

(4) أو الابتكار الذكي فى الكلام أو الكتابة، على نحو ما يعرفها مجدى وهبة فى "معجم المصطلحات الأدبية"، حيث تشير إلى حسن التنسيق، والاختراع، وملائمة الأفكار للكلمات، وسرعة البديهة، والقدرة على التعبير فى أسلوب يبلغ عن معان تبدو غير مألوفة للوهلة الأولى.

(5) مصطلح يوناني الأصل يشير إلى عملية التفسير أو التأويل. وقد ارتبط بعلم تفسير النصوص الدينية وتأويلها فى نشأته، ثم اتسع مدلوله مع فلسفة الظواهر، وأصبح محالا معرفيا يعمل بين علوم متعددة، تتلاقى فيما بينها حول مشكلة التفسير، من منظور العلاقة التأويلية بين النص ومن يقوم بتفسيره والأنظمة التي تقوم عليها عملية التفسير.

يذهب جادامر إلى أن كل تفسير لأدب الماضي إنما ينبع من حوار بين الماضي والحاضر، وأن محاولاتنا لفهم عمل من الأعمال الأدبية إنما تعتمد على الأسئلة التي يسمح لنا مناخنا الثقافي الخاص بتوجيهها، وأنا نسعى - في الوقت نفسه - إلى اكتشاف الأسئلة التي كان العمل ذاته يحاول الإجابة عنها في حوارها الخاص مع التاريخ. إن منظور الحاضر يتضمن دائما علاقة بالماضي، وفي الوقت نفسه لا يمكن إدراك الماضي إلا من خلال المنظور المحدود للحاضر، ولنقل إن قيمة تأسيس معرفة [خالصة] بالماضي مهمة لا أمل فيها، فالهرمنيوطيقا لا تفصل بين العارف وموضوع المعرفة في الفهم، على نحو ما هو مألوف في العلم التجريبي، بل تنظر الهرمنيوطيقا إلى الفهم من حيث هو "انصهار" لـ الماضي والحاضر، فنحن لا يمكن أن نقوم برحلتنا إلى الماضي دون أن نأخذ الحاضر معنا، ولقد كانت "الهرمنيوطيقا" أصلا علما يستخدم لتفسير النصوص المقدسة، وهو علم تستبقى صورته الحديثة الاتجاه التوقيري الجاد نفسه إزاء النصوص التي يحاول العلم النفاذ إليها.

وياوس على وعى بأن الكاتب قد يصدم التوقعات المنتشرة في عصره على نحو مباشر، وذلك وعى طبيعي بالنظر إلى مناخ التغير الأدبي الذي تطورت فيه نظرية الاستقبال في ألمانيا خلال الستينيات، حيث برز كتاب من أمثال رولف هوخهت Rolf Hochuthh ، وهانز ماجنوس إنزينسبرج Hans Magnus Enzensberger وبيتر هيندكه Peter Handke ، وهم كتاب قاموا بتحديد الشكلية الأدبية المقبولة في هذا الوقت بواسطة الإلحاح على الاهتمام المباشر بالقارئ أو المستمع. ولقد درس يابوس حالة بودلير الذي أحدث صدور ديوانه "أزهار الشر" هياجا استدعى الاتهام القانوني، عندما انتهكت قصائد الديوان معايير الأخلاق البرجوازية وقوانين الشعر الرومانسي، ولكن هذه القصائد نفسها أنتجت - على الفور - أفقا جماليا جديدا من التوقعات، فقد رأت الطليعة الأدبية فيها تجسيدا لنزعة التدهور، وأصبحت هذه القصائد - في آخر القرن التاسع عشر - بمثابة تعبير عن العبارة الجمالية للنزعة العدمية، وينقد يابوس التفسيرات النفسية واللغوية والاجتماعية لقصائد بودلير رافضا إياها في الأغلب. ولكن المرء لا يسعد بمنهج يحرك محدوديته التاريخية ومع ذلك يشعر بالقدرة على وصف التفسيرات المخالفة لها بأنها تطرح "أسئلة زائفة غير شرعية". إن "انصهار الأفق" - فيما يبدو - ليس امتزاجا يشمل

كل وجهات النظر المطروحة بل تلك التى يراها الحس التأويلى (الهرمنيوطيقى) للنقاد بمثابة جزء من الكلية المنبثقة تدريجيا للمعنى التى تصنع الوحدة الحقة للنص.

ستانلى فيش: تجربة القارئ:

ولقد طور ستانلى فيش Stanley Fish - الناقد الأمريكى المتخصص فى الأدب الإنجليزى للقرن السابع عشر - منظورا للنقد الذى يتوجه إلى القارئ أسماه "أسلوبيات العاطفة"، وهو يشبه أيزر فى تركيزه على العمليات التى يكيف بها القراء توقعهم أثناء متابعتهم للنص، ولكنه يدرس ذلك على المستوى المحلى المباشر للجملة، ويفصل فصلا واعيا بين منهجه وكل أنواع الشكالية (بما فيها النقد الأمريكى الجديد) منكر أن يكون للغة الأدبية أى مكانة خاصة ، فنحن نستخدم استراتيجيات القراءة نفسها فى تفسير الجمل الأدبية وغير الأدبية، ويتجه بتركيزه إلى الاستجابات المتصاعدة للقارئ إزاء كلمات الجمل المتتالية فى الزمن، ومثال هذا التركيز تحليله للجملة التى يصف بها ميلتون حالة وعى الملائكة الذين هبطوا من النعيم إلى الجحيم: "ما كانوا غير مدركين لموثق الشر"، حين يرى أن هذه الجملة لا يمكن تناولها بوصفها تقريرا يساوى (أدركوا موثق الشر)، فإن علينا أن نلتفت إلى مساق الكلمات الذى يخلق حالة من الترقب عند القارئ الذى يظل معلقا بين وجهتى نظر مختلفتين لوعى الملائكة الهابطين. وذلك تفسير تضعفه - دون أن ندحضه - حقيقة أن ميلتون كان يقلد تقليدا واضحا النغى المزدوج فى أسلوب الملحمة القديمة. ولكن الجملة التالية من وولتر باتر تنال تحليلا حساسا مميذا من ستانلى فيش :

"إن حياتنا هذه التى تشبه على الأقل للهب، ليست سوى النقاء، يتجدد من لحظة إلى أخرى، للقوى التى ترتحل عاجلا أو آجلا إلى سبلها".

حيث يوضح أن باتر يمنع القارئ من تكوين صورة ثابتة أو محددة فى الذهن بواسطة "النقاء القوى" الذى يتجدد من لحظة إلى أخرى، وأن باتر يدفع القارئ - فى كل مرحلة من الجملة- إلى القيام بتعديل للتوقع والتفسير. ففكرة "الالتقاء" يعطلها "الارتحال"، وعاجلا أو آجلا تترك "الارتحال"، غير محدد زمانيا، ولذلك يتعدل توقع القارئ للمعنى على نحو مستمر، بحيث يغدو المعنى بمثابة الحركة الكلية للقراءة.

ولقد دعم جوناثان كولر أهداف فيش، ولكنه انتقده بسبب فشله فى تقديم صياغة نظرية حقيقية لما يقوم به من نقد؛ ذلك لأن فيش يرى أن قراءته للجمال تتبع ببساطة الممارسة الطبيعية للقراء الخبراء، وأن القارئ هو الشخص الذى يكتسب "مقدرة لغوية" يتمثل بها المعرفة التركيبية والدلالية المطلوبة للقراءة، بالطريقة نفسها التى يكتسب بها "القارئ الخبير" للنصوص الأدبية "مقدرة أدبية"، أو (معرفة بالأعراف الأدبية). ويعترض كولر على هذا الموقف بأمرين حاسمين؛ أولهما أن فيش يعجز عن تنظير أعراف القراءة، أى أنه يفضل فى طرح السؤال: "ما الأعراف التى يتبعها القراء حين يقرأون؟"، وثانيهما أن ما يزعمه فيش عن قراءة الجملة كلمة كلمة فى تعاقب زمنى إنما هو أمر مضلل، فليس هناك من سبب يدعو إلى الاعتقاد بأن القراء يتعاملون مع الجملة فعلا على هذا النحو المتعاقب المتجزئ. ولماذا نفترض، مثلا أن القارئ الذى يواجه جملة ميلتون "وما كانوا غير مدركين" سوف يشعر بأنه قد علق بين نظرتين؟ إن هناك شيئا مصطنعا فى استعداد فيش الدائم للاندماش بالكلمة اللاحقة فى الجملة. أضف إلى ذلك ما يقر به فيش نفسه من أن نهجه يميل إلى إعطاء الميزة للنصوص التى تسير بطريقة التفويض الذاتى (ولقد أطلق على أحد كتبه "منتجات ذاتية الاستهلاك").

ويعترف فيش فى بحثه "هل هناك نص فى الفصل؟" (١٩٨٠) بأن كتبه السابقة عالجته تجربته فى القراءة على أنها المعيار، ويمضى مبررا موقفه السابق بتقديم فكرة "المجموعات المفسرة" Interpretive Commuunities، مما يعنى أنه كان يحاول إقناع القراء بتبنى "مجموعة من فرضيات الجماعة ليفعلوا ما فعلت عندما يقرأون". قد يكون هناك - بالطبع - مجموعات مختلفة متعددة من القراء الذين يتبنون أنواعا معينة من استراتيجيات القراءة (كاستراتيجيات فيش!)، ولكن استراتيجيات جماعة بعينها - فى هذه المرحلة الأخيرة من عمله - هى التى تحدد العملية الكاملة للقراءة، أى تحدد الحقائق الأسلوبية للنصوص وتجربة قراءتها. وإذا تقبلنا مقولة "الجماعات المفسرة" فإننا لن نكون فى حاجة إلى الخيار بين طرح الأسئلة عن النصوص أو القارئ؛ لأن كل المشكلة عن الذات والموضوع تتلاشى.

ميشيل ريفاتير : المقدرة الأدبية :

يتفق ميشيل ريفاتير Michael Riffaterre مع الشكليين الروس في النظرة إلى الشعر بوصفه استخداما خاصا للغة، فاللغة العادية لغة عملية تستخدم للإشارة إلى نوع من الواقع، أما اللغة الشعرية فتركز على الرسالة بوصفها غاية في ذاتها. وهو يأخذ هذه النظرة الشكلية عن ياكوبسون، ولكنه يهاجم - في مقال مشهور - تفسير ياكوبسون وشتراوس لقصيدة "القطط" لبودلير، موضحا أن الملامح اللغوية التي يكتشفانها في القصيدة قد لا يدركها القارئ الخبير نفسه. ورغم أنه يرى أن طريقتهما البنوية تبرز كل وسائل الأنماط النحوية والفونيمية، إلا أنه يرفض أن تكون كل الملامح التي يلحظانها - في القصيدة - جزءا من بنيتها الشعرية بالنسبة إلى القارئ. وفي مثال معبر يعترض على دعواهما بأن بودلير - عندما يختم سطرا من قصيدته بكلمة Volupté (لذة) (بديل Plaisir على سبيل المثال) - يتلاعب بالاسم المؤنث Volupté (La) ويستخدمه قافية "مذكرة"، على نحو يخلق غموضا جنسيا في القصيدة، ويشير ريفاتير بحق إلى أن القارئ الذي لديه خبرة معقولة قد لا يسمع إطلاقا عن المصطلح الفني للقافية "المذكرة" و"المؤنثة"^(٦). ولكن ريفاتير يجد صعوبة في تبرير السبب الذي يجعل من شيء أدركه ياكوبسون وشتراوس لا يعد دليلا على ما يلاحظه القراء في النص، فماذا عليك أن تفعل لتحصل على إجابة من قارئك؟

ويطور ريفاتير نظريته في كتابه "سميوطيقا الشعر"^(٧) (١٩٧٨) حيث يذهب إلى أن القراء الأكفاء يتجاوزون المعنى السطحي، فنحن إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها سلسلة من الجمل قصيرنا انتباهنا على المعنى الذي ليس سوى ما يمكن قوله لتمثيل

(٦) القافية المذكورة Masculine Rhyme في الشعر الفرنسي، هي القافية التي تنتهي بمقطع لا يليه حرف (E) الصامت، في حين أن القافية المؤنثة هي التي تنتهي بمقطع صامت يليه حرف الـ (E) الصامت. والمعاد في الشعر الفرنسي المكون من أبيات سكونية أن يلي فيه كل بيتين من القافية المؤنثة بيتان من القافية المذكورة.

(٧) قدمت فريال غزول ترجمة ممتازة لبعض ما كتبه ريفاتير في الفصل الأول من هذا الكتاب. ضمن كتابه مدخل إلى السميوطيقا الذي أعده نصر أبوزيد وسيزا قاسم. القاهرة ١٩٨٧.

وحدات الإعلام في القصيدة. وإذا قصرنا انتباهنا على "معنى" فحسب في القصيدة فإننا نخترلها في خيط من الأجزاء المنفصلة (التي قد لا يكون لها معنى). وتبدأ استجابتنا الحقة إلى القصيدة بملاحظة أن عناصر (علامات) القصيدة تتحرف غالبا عن النحو العادى أو المحاكاة العادية، فالقصيدة تؤسس دلالتها على نحو غير مباشر فحسب، وتهدد المحاكاة الأدبية للواقع بهذا الفعل. وإذا كان المطلوب من القارئ هو مجرد المقدرة اللغوية العادية لفهم "معنى" القصيدة فإن "المقدرة الأدبية" لازمة للتعامل مع اللانحويات المتكررة النى يواجهها القارئ أثناء قراءة القصيدة، فالقارئ مضطر - خلال عملية القراءة التى يواجهها فيها العائق المريك من الانحراف النحوى - إلى الكشف عن مستوى ثان (أعلى) من الدلالة التى تفسر الملامح اللانحوية للنص. وما يكتشفه القارئ - فى النهاية - هو "مولد" Matrix^(٨) بنائى يمكن اختزاله فى جملة واحدة أو حتى كلمة واحدة. ولكن المولد لا يمكن اختزاله إلا على نحو غير مباشر، فليس له وجود فعلى بوصفه كلمة واحدة أو جملة واحدة فى القصيدة. وتتصل القصيدة بمولدها بواسطة ما يتولد عنه من صيغ فعلية فى هيئة تعبيرات مألوقة أو جاهزة أو اقتباسات أو ترابطات عرفية. هذه الصيغ هى Hypograms "المضمنات"^(٩) التى تدل على "المولد" الذى يعطى للقصيدة وحدتها فى آخر المطاف. وتتلخص هذه العملية فى القراءة كالتالى:

١ - حلول القراءة باحثا عن "معنى" عادى.

٢ - ركز الانتباه على تلك العناصر التى تبدو لا نحوية، والتى تعوق التفسير العادى للقائم على المحاكاة.

٣- اكتشف المضمنات (أو الركائز) التى تتال قسما أكبر من التعبير الموسع أو غير العادى فى النص.

(٨) المصطلح مستخدم فى النحو التحويلي، حيث يعنى الحملة الأساسية التى تتولد منها الحملة الفرعية. وهو، عند ريفاتير، أقرب إلى المعنى المجرد أو الكلمة المفتاح التى تلخص الدلالة، إذ يصفه بأنه مفهوم مجرد لا يتحقق فى ذاته، أو بذاته، بل من خلال متغيراته أو ما يسميه ريفاتير "اللانحويات".

(٩) مصطلح يرجع إلى دى سوسير ويقصد به ريفاتير ما يظهر فى شكل كلمات مضمنة فى جمل يعكس نظامها المعانى اللازمة لنواة المولد.

٤- استخلص المولد من المضمنات؛ أى أوجد جملة واحدة أو كلمة قادرة على توليد "المضمنات" والنص.

وإذا حاولنا، تطبيق هذه النظرية تطبيقاً أولياً على قصيدة وردزورث "طبق السبات على روى"، فإننا قد نصل فى النهاية إلى أن المولد هو "روح ومادة"، وتبدو المضمنات التى تتشكل فى النص أنها:

١- الموت نهاية الحياة.

٢- الروح الإنسانى لا يمكن أن يموت.

٣- فى الموت نعود إلى الأرض التى جئنا منها.

وتحقق القصيدة الوحدة بتوليد هذه الركائز بطريقة غير متوقعة من مولد أساسى، ولا شك أن نظرية ريفتير كانت تظهر أقوى مما عرضت لو قدمت واحداً من أمثله الخاصة التى يحل فيها قصائد بولدير أو جوتيه، فمنهج يبدو أكثر ملائمة من حيث هو طريقة لقراءة الشعر الذى يناقض المعتاد من النحو أو الدلالة، ولكن هذا المنهج ينطوى على صعب عدة من حيث هو نظرية عامة فى القراءة. وليس أقل هذه الصعاب أنه يرفض الأنواع المتعددة للقراءة التى قد تظنه أنت أو أنا مستقيمة تماماً (كان نقرأ القصيدة من أجل رسالتها السياسية).

جوناثان كوللر : أعرف القراءة^(١٠)

يذهب جوناثان كوللر إلى أن أية نظرية فى القراءة لابد لها من أن تكشف عن العمليات التفسيرية التى يستخدمها القراء، فكلنا نعرف أن اختلاف القراء ينتج التفسيرات المختلفة، وإذا كان هذا الاختلاف فى التفسير قد أفضى بالمنظرين إلى اليأس الكامل من

^(١٠) قام جوناثان كوللر بتعميق أطروحاته فى كتابه ملاحقة العلامات، ثم فى تعقيبه على نظرية التفكيك فى كتابه الذى صدر عنها عام ١٩٨٣. وقد قدم ياكوبسون قبيل موته نقداً لافتاً لاعتراضات كوللر التى طرحها على آلياته القرائية فى بحث مهم نشر بعد وفاة ياكوبسون بعامين، أى عام ١٩٨٤، وقد نشر فى كتابه قضايا الشعرية فى الترجمة العربية.

تطوير نظرية في القراءة، فإن كوللر يذهب إلى أن الاختلاف هو نفسه ما يجب أن تشرحه النظرية، فمن الممكن أن يختلف القراء حول المعنى ولكنهم يظنون يتبعون المجموعة نفسها من الأعراف التفسيرية. وأول مثال يقدمه كوللر على ذلك هو الفرضية الأساسية للنقد الجديد، أعنى فرضية الوحدة؛ إذ قد يكتشف قراء مختلفون هذه الوحدة بطرائق متعددة في نص بعينه، ولكن الأشكال الأساسية للمعنى الذى يبحثون عنه (أى أشكال الوحدة) تظل واحدة. وقد لانشعر بما يلزمنا بإدراك وحدة تجاربنا فى الحياة الفعلية، ولكننا غالباً ما نتوقع العثور على هذه الوحدة فى حالة القصائد. وإذا عدنا إلى قصيدة وردزورث التى ناقشناها من قبل، نجد أنه من العسير جداً على أى قارئ لها أن لايسأل السؤال: "كيف أوحّد بين شطرى القصيدة؟". ومهما يكن من أمر، فإن تنوع التفسيرات ينشأ بسبب تعدد النماذج التى يمكن للمرء أن يقدمها للوحدة، وعلى نحو ينطوى معه النموذج على طرائق متعددة للتطبيق على القصيدة. وهناك نموذج وحدة القيمة، حيث تكتسب قصيدة وردزورث وحدتها بما تتطوى عليه من نزعة "وحدة الوجود" أو نزعة "عدمية". وهناك نموذج بديل يمكن أن تكشف معه الوحدة عن طريق "نقص الحقيقة"، حيث توجد رؤية زائفة أو غير ملائمة أولاً، ثم يظهر نظيرها الحقيقى أو الملائم ثانياً (كوللر). وإذا طبقنا هذا النموذج على قصيدة وردزورث أمكن لنا أن نرى تحولاً من رؤية غير ملائمة لروحانية غيبية إلى رؤية أكثر ملائمة للاتحاد بالطبيعة. ويمكن القول بالتأكيد إن منهج كوللر يتيح تقدماً نظرياً مثراً أصيلاً، فهو لايصنع صنيع ستائلى فيش الذى يعطينا منهجاً مفيداً ولكنه يخلق عينيه إزاء المسائل الأساسية للنظرية، ولا يصنع صنيع ريفاتير الذى يقدم منهجاً ضيقاً. ولكن يمكن للمرء - فى المقابل - أن يعترض على رفض كوللر دراسة مضمون حركات تفسيرية بعينها، فهو يتوقف - على سبيل المثال - عند قراءتين سياسيتين لـ "لندن" بليك، وينتهى إلى "أن التفسيرات التى يقدمها قارئان مختلفان إما هو خطأ فى النظام السياسى تختلف بالطبع، ولكن العمليات التفسيرية الشكلية التى تمنح التفسيرات بنية محتواها تبدو متشابهة تماماً". وهنا نوع من التعتسف فى نظرية تعالج الحركات التفسيرية بوصفها شيئاً أساسياً فى الوقت الذى تعالج فيه مضمون هذه الحركات بوصفه شيئاً غير أساسى، فهناك أسس تاريخية قد

تكون قائمة في آخر المطاف لتجعل من تطبيق نموذج تفسيري أكثر سلامة ومعقولة من غيره، فضلاً عن أنه يمكن لقراءات بدرجات مختلفة من المعقولة أن تشترك في الأعراف التفسيرية نفسها، والأكثر جوى أن ننظر إلى قصيدة وريزورث - على سبيل المثال - من حيث هي تمثيل لوحدة الوجود أكثر مما هي تمثيل لنزعة عدمية (رغم أن كلتا النظرتين ليست مقنعة تماماً).

ولقد رأينا قبل ذلك ما ذهب إليه كولر في "الشعرية البنيوية" من عدم إمكان وجود نظرية لبنية النصوص أو الأنواع، بسبب عدم وجود شكل شامل للمقدرة التي تنتج هذه النصوص أو الأنواع، ومعنى ذلك أننا لا يمكن أن نتحدث إلا عن "مقدرة" القراء في تعقل ما يقرأون، وعن شعراء وروائيين يكتبون على أساس من هذه المقدرة ما داموا يكتبون ما يمكن قراءته. ولابد لنا من أن نمتلك "مقدرة أدبية" لكي نقرأ النص بوصفه أدباً، فحاجتنا إلى هذه "المقدرة الأدبية" كحاجتنا إلى "المقدرة اللغوية" الأعم التي نتمكن بها من فهم ما نقابله من مخاطبات لغوية عادية. ونحن نكتسب "المقدرة الأدبية" أو هذا "النحو" للأدب في المؤسسات التعليمية - صحيح أن كولر يقر بأن الأعراف التي نطبقها على نوع أدبي لا نطبقها على نوع آخر، وأن أعراف للتفسير تختلف من عصر إلى عصر، ولكن نزعة البنيوية جعلته يؤمن بأن النظرية الأدبية لابد لها من الاهتمام بالأساق الساكنة الأنية من المعنى وليس بالأساق التاريخية المتعاقبة.

نورمان هولاند وديفيد بلايخ : علم نفس القارئ :

استمد ناقدان أمريكيان مدخلين إلى نظرية القراءة من علم النفس. أما نورمان هولاند Norman Holland فقد بنى نظرية موداها أن كل طفل يتلقى عن أمه سمة من "هوية أولية". وينطوى الرائد على "ثيمة هوية" أشبه بالثيمة الموسيقية التي تقبل التنويع مع بنيتها الأساسية الثابتة. ومعنى ذلك أننا عندما نقرأ نصاً نمارس معه عملية تتوافق مع "ثيمة الهوية" التي تميزنا، ونستخدم العمل على نحو يرمز إلينا ويكرر نفسياتنا في النهاية، ونعيد صياغته لنكتشف استراتيجياتنا المميزة الخاصة، ونغلب على المخاوف العميقة والرغبات التي تشكل حياتنا الروحية، إذ لابد من تهئية آليات الدفاع المشوشة عند القارئ لتتيح مدخلا إلى النص. والمثال المثير الذي يستشهد به هولاند على ذلك هو حالة

صبي دفع دفعا إلى قراءة القصص البوليسية لإشباع مشاعره العدوانية إزاء أمه، وذلك بإقامة علاقة تربطه بالقاتل، على نحو لم تتخذ معه هذه القصص سمة رغبات الصبي فحسب، بل أتاحت له لتلطيف إحساسه بالذنب عن طريق ربط نفسه بالضحية والمفتش بالمثل، مما جعل الصبي قادرا على إشباع غرائزه وتقديم دفاعات تواجه القلق والذنب. والمثال غير نمطي ولكنه يثير عددا من الأسئلة عن نظرية هولاند الذي يطرح أمثلة أكثر نمطية من هذا المثال. وفي هذه الأمثلة الأخيرة، يسيطر القراء على النصوص باكتشاف ثيمات موحدة وأبنية تساعد على استيعاب النص – "إنك عندما تنقل النص إلى داخلك تتحكم في شيء يقع في الخارج حيث لا يمكن السيطرة عليه بل يسعى إلى السيطرة عليك". ويؤكد هولاند التفاعل بين تيمة الهوية عند القارئ ووحدة النص التي يكتشفها القارئ بوصفها تعبيراً عن تيمة هويته. ولكن مثال الصبي يبدو كما لو كان يبطل الأفكار الخاصة بـ "وحدة" النص و "تيمة الهوية"، فإن أية قصة بوليسية كانت تسمح له بتشكيل المعاني التي يحتاجها نفسياً، وإذا كانت هناك وحدة نصية فواضح أنها تقع في بنية قصص القصص البوليسية أكثر مما تقع في نصوص متعينة. وعلى أي حال، فإن قراءة هذا الصبي تمزق وحدة النصوص بإنتاج أوضاع متناقضة للذات يحاول الصبي الدخول فيها. ومن المؤكد أن هذا المثل (الذي لم يتابعه هولاند حتى النهاية) يطرح الشكوك حول فكرة تيمة الهوية كلها من حيث هي مبدأ للوحدة النفسية. وقد أوجت مناقشتها للاكبان بنموذج بديل (الفصل الرابع).

أما ديفيد بلايخ David Bleich فإنه يقدم بكتابه "النقد الذاتي" (١٩٧٨) محاجة محكمة في سبيل التحول من الصيغة الموضوعية إلى الصيغة الذاتية في النظرية النقدية. وهو يذهب إلى أن فلاسفة العلم المحدثين (خصوصاً ت. س. كون) قد أنكروا على نحو صائب وجود عالم موضوعي من الحقائق، فالأبنية العقلية للمدرك تحدد ما يعد حقيقة موضوعية حتى في العلم، إذ "المعرفة يصنعها الناس ولا يجدونها "لأن" موضوع الملاحظة يظهر متغيراً بفعل الملاحظة". ويمضي بلايخ في الإلحاح على أن ما يحكم تطورات "المعرفة" هي حاجات "الجماعة"، فحين نقول إن العلم "حل محل الخرافة"، فإننا

لا نصف انتقالنا من الظلام إلى النور بل نصف تغيراً في الصيغة التي تحدث، عندما تتصارع حاجات قاهرة معينة للجماعة مع المعتقدات القديمة لتفرض معتقدات جديدة.

ويذهب بلايخ إلى أن اكتساب الطفل للغة يمكنه من تأسيس سيطرة ذاتية على التجربة، فنحن لا نستطيع فهم الكلمات الأخرى إلا بوصفها "فعلاً دافعياً"، أى بوصفها طريقة في السيطرة على الأشياء التي لها أهمية عند المتكلم. وإذا كان كل تلفظ يحدد مقصداً، فإن كل فعل لتفسير تلفظ هو منح لمعنى. ومادام ذلك صحيحاً فيما يتصل بكل المحاولات الإنسانية لشرح التجربة فإننا نستطيع فهم الفنون على أفضل وجه عندما نسأل: ما دوافع هؤلاء الذين يخلقون ألوان الأداء "الرمزي" للتجربة؟ وما الظروف الفردية والجماعية للاستجابة والإبداع عندهم؟

ويقوم النقد الذاتي على افتراض مؤداه أن فهم النفس أهم الدوافع الملحة عند كل شخص". ولقد قادت التجارب التي قام بها بلايخ في قاعة الدرس إلى التمييز بين أمرين؛ أولهما "استجابة" القارئ المعنوية للنص، وثانيهما "المعنى" الذي ينسب القارئ إلى هذا النص. وي طرح القارئ المعنى عادة بوصفه تفسيراً "موضوعياً" (شينا مطروحا للتفاوض في موقف تربوي) ولكن هذا المعنى هو تطور - بالضرورة - لاستجابة ذاتية عند هذا القارئ. وأياً كان نسق الفكر المستعمل (أخلاقي، ماركسي، بنوي، تحليل نفسي) فإن تفسيرات النصوص تعكس الفردية الذاتية لـ "استجابة" شخصية، إذ دون الصدور عن هذه "الاستجابة" فإن تطبيق أنساق الفكر يتم استبعاده بوصفه تركيبة فارغة لمعتقد جامد . وإذا كان بعض التفسيرات النقدية يبدو أكثر معقولة عندما يتجشم النقاد عناء شرح نمو أفكارهم وأصلها، فإن هذا يتاح في الموقف التعليمي بواسطة تقرير استجابة" يعطى "المهاد الدافعي" للحكم التفسيري اللاحق. مثال ذلك استجابة السيدة (أ) إلى قصة كافكا "التحويلات"، فقد بدأت الاستجابة بنفور، كما لو كانت قراءة القصة "أشبه بتناول زيت كبد سمك القد". ولكن السيدة (أ) شعرت بالحزن إزاء مأزق جريجور؛ لأنها وجدت بينه وأخيها الذي أهين وأقصى عن أبيه بالمثل. أما تحول جريجور إلى خنفساء روثية فقد أنتج نفورا متصاعرا، إذ اعترفت السيدة (أ) بتبليدها السادى إزاء الحشرات. وكان هناك ترابط أكثر بين جريجور وذكرياته عن فتاة قبيحة في المدرسة شعرت إزاءها السيدة (أ) بالذنب.

وكانت مشاعرها الغالبة متضادة (إعجاب - نفور) إزاء كل الشخصيات وبخاصة جريجور. وللحكم الأخير على "المعنى" الذى يبرز تقرير السيدة (أ) مظهر موضوعي، ولكن من الواضح أنه حكم مبنى على استجابة استهلاكية، فالقصة "مبنية على دراما ثنائية الضحية/ الجلد". وتذهب السيدة (أ) إلى أن الضحايا كالجلادين، كلاهما يعتمد على الآخر ولا يمكن التمييز بينهما فى النهاية. بكلمات أخرى، تسقط السيدة (أ) تنافر اتجاهاتها إزاء الناس على النص فتكتشف فيه "ثنائية". وكل ذلك، تفسير يجعل أى إنسان يشارك فى حلقة دراسية عن قصة كافكا يميل إلى أن يرى فى هذا التفسير تقريراً موضوعياً، قدم فى عبارة نقدية أدبية محايدة. ومهما يكن من أمر، فإن "النقد الذاتى" يرغب فى إعادة الوصل بين التفسير أو الاستجابة الشخصية للسيدة (أ) والدافعية الذاتية لهذه الاستجابة.

إن النظرية الأدبية التى تتجه إلى القارئ أشبه بالنقد النمائى، من حيث إنها لا تتطلق من نقطة بداية واحدة أو من منطلق فلسفى غالب، فالكتاب الذى عرضنا لهم ينتمون إلى تقاليد فكرية مختلفة. وإذا كان الكتاب الألمان - أمثال أيزر ويابوس - يعولون على الفينومينولوجيا والهرمينوطيقا فى محاولاتهم وصف عملية القراءة بمصطلحات وعى القارئ، فإن ريفاتير يفترض سلفاً قارئاً يمتلك مقدرة أدبية متميزة، فى حين أن ستانلى فيش يعتقد أن القراء يستجيبون إلى سياق الكلمات فى الجمل، سواء أكانت الجملة أدبية أم غير أدبية. أما جوناثان كولر فيحاول تأسيس نظرية (بنيوية) للتفسير، نظرية تسعى إلى الكشف عن العناصر المنتظمة فى استراتيجيات القراءة، وإن كان يدرك أن الاستراتيجيات نفسها يمكن أن تنتج تفسيرات مختلفة. ولقد رأينا فى الفصل الرابع كيف يحتفى رولان بارت بنهاية العهد البنيوي، وذلك بمنح القارئ القوة على خلق معانٍ، بواسطة "فتح" النصوص على اللعب اللامتناه لـ "الشفرات". وينظر هولاند وبلايخ الأمريكان إلى القراءة بوصفها عملية إشباع للحاجات السيكلوجية للقارئ، أو بوصفها عملية تستند إلى هذه الحاجات على الأقل. وأياً كان ما يظنه المرء فى هذه النظريات التى تركز على القارئ، فمن المؤكد أنها تطرح تحدياً خطيراً على النظريات السائدة التى تركز على النص فى "النقد الجديد" و"النزعة الشكلية"، فنحن لم نعد نستطيع الحديث عن معنى النص دون أن نضع فى تقديرنا إسهام القارئ فى هذا المعنى.

قراءة مختارة
نصوص أساسية

Bleich, David,

Subjective Criticism (Johns Hopkins University Press, Baltimore and London, 1978).

Culler, Jonathan,

The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Routledge & Kegan Paul, London, and Henley, 1981). especially Part Two.

Eco, Umberto,

The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of the Text (Indiana University Press, Boomingotn, 1979).

Fish, Stanley,

Self-Consuming Artifacts: The Experience of Seventeenth-Century Literature (California Univeristy Press, Berkely, 1972).

Fish, Stanley,

Is There a Text in This Class? (Havard Univeristy Prees, Cambridge, Mass., 1980).

Holland, Norman,

5 Readers Reading (Yale Univeristy Press, New Haven and London, 1975).

Ingarden, Roman,

The Literary Work of Art, Trans. George G. Grabowicz (Northwestern University Press, Evanston, Ill. 1973).

Iser, Wolfgang,

The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1978).

Jauss, Hans R.,

Toward An Aesthetic of Reception, trans, T Bahti (Harvester Press, Brighton, 1982). The important first chapter is also in Ralph Cohen (ed.), *New Directions in Literary History* (Routledge & Kegan Paul, London, 1974).

Prince, Gerald,

"Introduction to the study of the narratee" in Tompkins (below). French original in *Poétique* no. 14 (1973), 177-96.

Riffaterre Michael

"Describing Poetic Structures: two approaches to Baudelaire's *les Chats*," in J. Ehrmann (ed.) *Structuralism* (Doubleday & Co., Inc., Garden City, New York, 1970). Extract in Tompkins. Originally *Yale French Studies*, 36-7 (1966), 200-42.

Riffaterre Michael

Semiotics of Poetry (Indiana University Press, and Methuen, London, 1978).

Suleiman, Susan, and Crosman, Inge (eds.),

The Reader in the Text: Essays on Audience and Interpretation (Princeton University Press, Princeton, N.J. 1980) Includes essays by Iser, Culler, Prince and Holland.

Tompkins, Jane P., (ed),

Reader- Response Criticism: From Formalism to Post-Structuralism. (Johns Hopkins University Press, Baltimore, 1980) Basic anthology of texts.

مقدمات

Introductions to Suleiman and Crosman, *The Reader in the Text* (above) and Tompkins *Reader - Response Criticism* (above).

Eagleton, Terry *Theory: An Introduction* (Blackwell, Oxford, 1983).
Chap. 2

Fokkema, D. W., and Kunne-Ibsch, E.,

The Theories of Literature in the Twentieth Century: Structuralism, Marxism, Aesthetics of Reception, Semiotics (C. Hurst, London. 1977).

Holub, Robert C.,

Reception Theory: A Critical Introduction (Methuen, London and New York, 1984).

الفصل السادس النقد النسائي

النقد النسائى

كان على النساء الكاتبات والقارئات أن يسيجن دائما ضد التيار، فقد أكد أرسطو " أن الأنثى أنثى بفضل ما تفتقر إليه من خصائص". وذهب القديس توما الأكوينى إلى أن المرأة "رجل ناقص"، وألمح جون دون: (ولم يرفض) - عندما كتب "هواء وملائكة" - إلى نظرية القديس توما الأكوينى التى ترى أن الشكل مذكر والمادة مؤنثة، وأن العقل المقدس الأعلى المذكر يطبع شكله على المادة الطيبة الخاملة المؤنثة. ونظر الرجال إلى منيهم - قبل قوانين مندل للوراثية - على أنه البذور الفاعلة التى تهب الشكل لبيضة تنتظر بلا هوية إلى أن تتلقى ميسم الذكر، وفى الأورستيا - ثلاثية إيسخيلوس المسرحية - نصرت (الربة) أثينا حجة الذكور التى قدمها أبولو والتى تقول إن الأم ليست سبب وجود طفلها. وأنهى انتصار مبدأ الذكورة عهد "ربات الانتقام" (الفيوريات) الإناث الحسيت Furies⁽¹⁾، وأعلى من شأن النظام الأبوى على حساب النظام الأمومى. والنقد النسائى يستحضر، أحيانا، غضب ربات الانتقام ليزعج اليقين الخائف للثقافة الأبوية، ويخلق مناخا أقل قمعا للنساء الكاتبات والقارئات، وتستخدم ناقدات الحركة النسائية الثورية الساخرة، أحيانا أخرى، لينقضن أساليب نظرة الذكور السائدة، فتقترح مارى إلمان Mary Ellmann - على سبيل المثال - النظر إلى الرحم على أنه جرىء مستقل فردى (بدل النظر إليه على أنه "لامبال") وإلى المنى على أنه امتثالى خانع (بدل النظر إليه على أنه "متقد"). والفانتازيا السينمائية التى قدمها وودى آلان Woody Allen عن منى مذعور منهوك ينتظر خاتعا للرحلة إلى المجهول فانظريا تهزأ بفكرة الإخصاب الذكورى على نحو تصعد به أية منتمية إلى الحركة النسائية.

(1) الفيوريات فى الأساطير اليونانية والرومانية الأوثوية الرهيبة ذوات الشعر الثعبانى اللانى يقمن بعقاب مرتكبى الحرائم التى لم يؤخذ بنأرها.

مشكلة النظرية النسائية:

وبعض ناقدات الحركة النسائية لا يرغب في تبني "نظرية" Theory على الإطلاق لأسباب عدة، فالنظرية مذكّرة دائماً في المؤسسات الأكاديمية، بل تتضمن صفات الفحولة من حيث هي المجال الفكري الطليعي الصعب في الدراسات الفكرية، فالفضائل الرجالية للصرامة والعزم النافذ والطموح الوثاب تجد ملاذها في مجال "النظرية"، أكثر مما تجده في المنطقة الرهيبة للتفسيرات النقدية. وغالباً ما تفضح ناقدات الحركة النسائية الموضوعية المخادعة لعلم الذكر، ويوجهن أقصى النقد إلى نظريات فرويد لما فيها من نزعة تمييز جنسي Sexism صارخة، ولما تفترضه هذه النظريات - على سبيل المثال - من أن النشاط الجنسي للمرأة يتشكل بواسطة حسد القضيب^(١) Penis envy.

ويرغب الكثير من النقد النسائي في الفرار من ثبوتية وقطعية النظرية، وتطوير خطاب أنثوي لا يمكن تقييده فكرياً بنسبته إلى تراث نظري معترف به (ومن ثم يمكن أن يكون نتاجاً رجالياً). ولكن ناقدات الحركة النسائية ينجذبن إلى أنماط نظرية مابعد البنيوية عند لاكان ودبريدا، ربما لأن هذه الأنماط ترفض الجزم بسلطة أو حقيقة "مذكّرة". ولقد قدمت نظريات التحليل النفسي عن المحركات الغريزية عونا خاصاً إلى ناقدات الحركة النسائية، في محاولتهن الكشف عن ما تتضمنه بعض الكتابة النسائية من مقاومة مدمرة - واضحة في عدم انتظامها الشكلي - للقيم الأدبية للرجالية المائدة، ولكن هذه المحاولة لم تنجح في الكشف عن الاستراتيجيات الممكنة للمقاومة النسائية دون تنظير محكم إلا في حالات قليلة.

(١) "حسد القضيب" عنصر أساسي في النزعة الجنسية الأنثوية والقوة الحركية لجدليتها، عند فرويد، وينشأ من اكتشاف الفروق التشريحية بين الحسنيين، فتشعر البنت بالظلم بالقياس إلى الصبي، وترغب في امتلاك عضو ذكرى مثله.

ولقد طرحت سيمون دى بوفوار Simon de Beauvoir بوضوح عظيم الأسئلة الأساسية للحركة النسائية الحديثة في كتابها "الجنس الثاني" (١٩٤٩)، حيث ترى أن المرأة تبدأ بالقول "أنا امرأة" عندما تحاول تعريف نفسها، وليس هناك رجل يفعل ذلك. هذه الحقيقة تكشف اللاتماثل الأساسي بين مصطلح "مذكر" و "مؤنث"، فالرجل هو الذى يحدد الفارق الإنساني وليس المرأة، والتضاد بينهما يرجع إلى "العهد القديم". ولم يكن للمرأة تاريخ منفصل، ولا تضامن طبيعى، فلم تتجمع النساء مثلما تجمع غيرهن من المجموعات المضطهدة. وظلت المرأة مستمرة في علاقة غير متكافئة مع الرجل، فهو الواحد وهو الآخر. وأمنت سيطرة الرجل مناخا إيديولوجيا للإذعان، فهناك مشرعون وقساوسة وفلاسفة وكتاب وعلماء كثروا ليظهروا أن وضع الخضوع من المرأة مرغوب في السماء ومفيد في الأرض. وتدعم سيمون دى بوفوار محاجاتها وثائقيا بمعرفة واسعة لتكشف عن النظرة الدونية إلى المرأة، تلك النظرة التي يدعمها إيمان الرجل بأن النساء أدنى بالفطرة. إن الرجال المتعاطفين يستقبلون الفكرة المجردة عن "المساواة" بين الرجل والمرأة بمعسول الكلام، ولكنهم عادة يقاومون المطالبة الفعلية بهذه المساواة. وليس سوى النساء وحدهن - لا الرجال المتعاطفين - من يستطيعن دعم الإمكانات الوجودية الحقيقية للنزعة النسائية. ومن الواضح أن هناك خمسة محاور أساسية تدور حولها أغلب المناقشات عن الاختلاف الجنسي؛ وهي :

البيولوجيا.

التجربة.

الخطاب.

اللاوعى.

الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية.

أما الحجج التى تتناول الجوانب البيولوجية من حيث كونها أساس الاختلاف بين الرجل والمرأة، والتى تقلل من أهمية "التنشئة الاجتماعية"

Socialization^(٣)، فهي حجج يستخدمها الرجال أساساً للإبقاء على النساء فى "مكانهن"، ويلخص القول المأثور "Tota Mulier in utero" (ليست المرأة سوى رحم)، هذا الاتجاه، لأنه إذا كان جسد المرأة هو قدرها فإن كل محاولة للشك فى أدوار الجنس Sex Roles المعزوة إلى المرأة تتبدد فى مواجهة النظام الطبيعى. وفى المقابل، فإن بعض مثالات الحركة النسائية يعلى من شأن الصفات البيولوجية للمرأة بوصفها مصادر للتفوق وليس للدونية. ولكن أية حجة متطرفة تقوم على التسليم بطبيعة خاصة بالنساء تتطوى على خطر الانتهاء - بطريق مختلف فحسب - إلى الوضع نفسه الذى يتخذه المتعصبون من الذكور. هذا الخطر ينطوى عليه - أيضاً - موقف أولئك الذين يلجأون إلى التجربة الخاصة للمرأة بوصفها مصدر القيم المؤنثة الإيجابية فى الحياة والفن، ويقول حجة هؤلاء إنه ما دامت النساء وهدمن يعانين تجارب الحياة الأنثوية النوعية (كالإباضة^(٤))، والطمث، والمخاض) فهن وهدمن اللائى يستطعن الحديث عن حياة المرأة. يضاف إلى ذلك ما تتضمنه تجربة المرأة من حياة فكرية وانفعالية متميزة. فالنساء لا ينظرن إلى الأشياء كما ينظر إليها الرجال، وتختلف أفكارهن ومشاعرهن إزاء ما هو مهم أو غير مهم. ويقوم بدراسة التمثيل الأدبى لهذه الاختلافات فى كتابة المرأة من يطلق عليهن اسم "نقادات الخصائص النسائية" Gynocritics، أما المحور الثالث الذى يدور حول الخطاب فإنه محور ينال قدراً عظيماً من اهتمام مثالات الحركة النسائية.

ويوحى عنوان كتاب ديل سبنر Dale Spender "لغة من صنع الرجل" بما تراه المؤلفة من أن سيادة لغة الرجل تقوم بدور أساسى فى قمع المرأة. وإذا تقبلنا فكرة فوكو

(٣) عملية تلغى الفرد قيم المجتمع الذى يعيش فيه ومعاييره، ليصبح الفرد قادراً على التكيف مع المجتمع من

ناحية، ومستعداً لأداء الأدوار التى تسند إليه من ناحية ثانية.

(٤) خروج البضة من المبيض.

التي ترى أن ما هو "صواب" يعتمد على من يهيمن على الخطاب، فمن المعقول أن نسلم بأن سيادة خطاب الرجل أوقع المرأة في فخ (حقيقة) الذكر. وطبيعي - من هذا المنظور - أن تصارع الكتابات هيمنة الرجال على اللغة بدل مجرد الانحسار في قوقعة الخطاب الأنثوي، ولكن هناك نظرة مناقضة، تتبناها واحدة من دارسات علم اجتماع اللغة، هي روبين ليكوف Robin Lakoff التي ترى أن لغة النساء أدنى بالفعل من لغة الرجال؛ لأنها لغة تتضمن أنماط "ضعف" و "عدم اليقين"، وتركز على "التافه" و "الطائش"، و "الهزل" وتؤكد الاستجابات الانفعالية الذاتية. وتذهب ليكوف إلى أن خطاب الرجال "أقوى"، ويجب أن تتبناه النساء إذا رغبن في تحقيق المساواة الاجتماعية بالرجال. وأكثر الراديكاليات من ممثلات الحركة النسائية يرين أن المرأة تواجه عملية غسيل للمخ بواسطة هذا النمط من الإيديولوجيا الأبوية [البطريكية] التي تنتج قوالب مكررة عن رجال أقوياء ونساء ضعيفات. وتطرح نظريات التحليل النفسي عند لاكان وكريستيفا ما يتصل بالمحور الرابع الخاص بعملية اللاوعي، حيث بعض كتابات الحركة النسائية ممن يناصرن النزعة البيولوجية^(٥) Biologism العدا، بواسطة إقامة صلة تربط بين "الأنثى" والعمليات التي تميل إلى تقويض سلطة خطاب "الذكر" فينظرون إلى كل ما يشجع أو يستهل اللعب الحر للمعاني ويمنع "الانغلاق" بوصفه "أنثى"، على نحو تغدو معه النزعة الجنسية الأنثوية ثورية تدميرية متغايرة الخواص "منفتحة". هذا النهج أقل تضمنا لخطر نزعة التوقيع والقولية، لأنه يرفض تحديد النزعة الأنثوية، ويرى أنه إذا كان هناك مبدأ أنثوي فإنه ليس سوى البقاء خارج تعريف الذكر للأنثى. ولقد كانت فرجينيا وولف أول ناقدة تدخل البعد الاجتماعي (المحور الخامس) في تحليلها لكتابات المرأة. ومنذ ذلك الوقت، والماركسيات من الحركة النسائية على وجه الخصوص يحاولن الربط بين تغير الأوضاع الاجتماعية والاقتصادية وتغير توازن القوى بين الجنسين، ويوافقهن غيرهن من ممثلات الحركة النسائية على رفض فكرة الأنوثة المطلقة.

(٥) أي إرجاع الخصائص إلى المكونات البيولوجية للكائنات.

كيت ميلليت وميشيل باريت :

النزعة للنسائية السياسية :

وصلت الحركة النسائية الحديثة إلى مرحلة فكرية مهمة مع كتاب كيت ميلليت Kate Millett "السياسات الجنسية"، (١٩٧٠)، حيث استخدمت مصطلح النظام الأبوي (دور الأب) لوصف سبب قمع النساء، قاصدة بذلك إلى أن النظام الأبوي يخضع الأنثى إلى الذكر، أو يعامل الأنثى بوصفها أدنى من الذكر، على نحو تتم معه ممارسة القوة - بكيفية مباشرة أو غير مباشرة - للحجر على النساء في الحياة المنزلية والأسرية. وتذهب ميلليت إلى أن إجبار النساء على الطاعة ظل مستمرا - رغم التقدم الديمقراطي - بواسطة دور الجنس المقبول الذي يخضعن له منذ أقدم العصور. وهي تستعير من العلوم الاجتماعية التمييز المهم بين "الجنس" Sex والهوية الجنسية Gender. أما "الجنس" فيُحدد بيولوجيا، في حين أن الهوية الجنسية مفهوم ثقافي مكتسب، فقد أظهرت مارجريت ميد- في دراساتها الأنثروبولوجية - أن الصفات التي تُعزى إلى الرجال والنساء يمكن أن تختلف اختلافا كبيرا في المجتمعات الغربية، حيث يمكن للرجال أن يكونوا محبين للسلام بينما النساء محبات للحرب. وتهاجم ميلليت وغيرها من ممثلي الحركة النسائية علماء الاجتماع الذين يتناولون الصفات "الأنثوية" المكتسبة ثقافيا (كالمسلبية وغيرها) بوصفها صفات طبيعية، وتعترف أن النساء لا يختلفن عن الرجال في الإبقاء على هذه الاتجاهات في المجالات النسائية والإيديولوجيا العائلية. وترى أن "أدوار" الجنس المؤيدة في المجتمع قمعية، والخروج على هذه الأدوار من حيث العلاقة غير المتكافئة بين السيطرة والتبعية هو ما تسميه ميلليت "السياسات الجنسية".

ولقد كان التركيز في المرحلة الباكرة من الكتابة النسائية الحديثة عن الأدب (كيت ميلليت، و جيرمين جريير Germaine Greer، وماري إلمان Mary Ellmann) تركيزا سياسيا تماما في الغالب، بمعنى أن الكاتبات كن يعبرن عن مشاعر ساخطة على الظلم. وكن مشغولات بتعميق وعي النساء "السياسي" من حيث قهرهن بأيدي الرجال.

ومن الشائق أن نلاحظ أوجه الشبه بين هذا النمط من الحركة النسائية وأشكال أخرى من الراديكالية السياسية؛ إذ يمكن مقارنة النساء - من حيث هن مجموعة مقهورة - بالسود أو الطبقة العاملة، رغم أن النساء لمن أقلية كالسود أو نتاجا للتاريخ كالتبقة العاملة - فيما تشير سيمون دى بوفوار. ولقد قيل إن أكثر المجموعات المقهورة قاطبة: السود، والطبقة العاملة، والنساء. وتتخذ أفكار كل مجموعة من هذه المجموعات أشكالا متشابهة، على نحو يبدو معه القاهر واعيا بمحاولته الإبقاء على القهر إلى ما لا نهاية بواسطة إيديولوجيا (عرقية أو برجوازية، أو أيوية). وتدافع كل مجموعة عن أعضائها فى مواجهة إساءة التمثيل والقبولة فى الأدب ووسائل الإعلام. وتدير كل مجموعة صراعا "سياسيا" للارتقاء بوعى أعضائها، وإحداث تغيير جذرى فى علاقات القوة بين القاهر والمقهور. ولكن الإيديولوجيا فى هذه النظريات السياسية غير الناضجة يتم اختزالها فى سلاح ذى بعد واحد فحسب، فتغدو الإيديولوجيا عند ميلليت - كما نقول كورا كابلان- "الهرأة القضيبيّة الكونية التي يستخدمها الرجال جميعا لضرب النساء"، ويقذف الرجال - ببساطة - النساء بصفات الضعف والمزوكية، وذلك فهم يتجاهل العمليات السيكلوجية اللاواعية لتشكيل الهوية الجنسية؛ بالإضافة إلى المحركات الاجتماعية الاقتصادية اللاشخصية لقهر النساء.

كيف يؤثر ذلك على الأدب؟ أولا، تتشكل للقيم والأعراف الأدبية بواسطة الرجال، وتناضل النساء فى الأغلب للتعبير عن مطامحن الخاصة فيما يمكن النظر إليه بوصفه أشكالا غير ملائمة، ففي القصص - على سبيل المثال - تغدو الأعراف التى تشكل المغامرة والمطاردة الرومانسية ذات زخم وهدف "رجالى". ثانيا، يخاطب الكاتب القراء كما لو كانوا رجالا دائما، وتزودنا الإعلانات بأمثلة موازية واضحة فى الثقافة الجماهيرية، حيث التليفزيون الذى يعلن عن "تش" كهربائى، يقدم امرأة تسقط المنشقة - على نحو مثير للمشاهد - (الذكر-) فى آخر لحظة من الإعلان ليختطف المشاهد نظرة إلى جسدها العارى، وذلك إعلان يستبعد المشاهد (الأنثى) على

نحو صدارم. ولكن هذا المثال يوضح أنه يمكن - أيضا - للمشاهدة الأنثى أن تتواءم مع عملية استبعادها وتنتظر نظرة (رجل)، تماما كما يمكن دفع المرأة (بلا وعي) إلى القراءة كرجل. ولكي تقاوم كيت ميلليت هذه النزعة التلقينية المفروضة على القارئة الأنثى، فإنها تعرى - فى كتابها "سياسات الجنس" - التمثيلات الجنسية الموجودة فى قصص الرجال، حيث تضع نظرة الأنثى القارئة فى الصدارة لتبرز هيمنة الرجل المنتشرة فى الأوصاف الجنسية لروايات د. هـ. لورنس D.H. Lawrence وهنرى ميللر Henry Miller ، ونورمان ميلر Norman Miller ، وجان جينيه Jean Jenet ، ومثال ذلك ما تقدمه ميلليت من نقد قاس لفكرة من رواية لميللر ، هى رواية "جنس" Sexus التى يقول فيها "نزلت على ركبتي ودفنت رأسي ما بين فخذيها.. إلخ"، حيث تذهب إلى أن الفكرة "تحمل نفمة.. ذكر يحكى مأثرة من مأثره إلى ذكر آخر، فى مفردات رجالية تنطق بنظرة الذكورة". وتصف ميلليت الأحداث الرئيسية فى عمل ميللر "الحلم الأمريكى"، حيث يقتل روجاك زوجته ثم يلوط بالخدمة روتا، بأنها "حرب تشن" ضد المرأة "بمصطلحات القتل والواطئة". ولكن مع أن كتاب ميلليت يطرح نقدا قويا لثقافة النظام الأبوى، إلا أن بعض ممثلات الحركات النسائية يرين أن اختيارها للكتاب من الرجال كان غير معبر، وترى أخريات أنها لم تفهم حق الفهم القوة التدميرية للخيال القصصى، فهى تسعى فهم الطبيعة المتلوية العميقة لكتاب جان جينيه ، "يوميات لص" - على سبيل المثال - ولا ترى من عالم المثلية الجنسية الذى يصوره الكتاب سوى إذلال الأنثى والحط من شأنها، وتنتظر إلى علاقة السيطرة والتبعية بين الشواذ على أنها صورة أخرى من النموذج القمعى للمغايرة الجنسية. وبشن نورمان ميللر هجوما عدوانيا على ميلليت فى كتابه "سجينة الجنس" (١٩٧١)، حيث ينجح فى تسجيل نقاط على فشل ميلليت فى تفهم السياق الخيالى لمجموعة من الفقرات الروائية، ويكشف عن أنها لا ترى من القصصيين الذكور إلا أنهم مدفوعون بواسطة هويتهم الجنسية إلى استنساخ السياسة الجنسية القمعية للعالم الفعلى الذى تصوره قصصهم، وذلك نهج يظلم معالجة جويس للنزعة الجنسية الأنثوية على سبيل المثال، ولا

يقتصر الأمر على ميلر، فإن بعض ممثلات الحركة النسائية يرين أن ميليت تتمسك بنظرة أحادية البعد عن سيطرة الذكر، وأنها تعالج الإيديولوجيا الجنسية كما لو كانت شعاراً قمعياً يرفعه كل الكتاب الذكور بالضرورة.

ويعالج الكتاب الذى أصدرته ميليت وشولميت فايرستون Shulamith Firestone ، بعنوان "جدل الجنس" (١٩٧٢)، سيطرة الذكر بوصفها سيطرة مستقلة كل الاستقلال، ابتداءً، عن بقية الأشكال الاجتماعية والاقتصادية للقهر، على نحو يهدف إلى استبدال الجنس بالطبقة بوصفه العصر الحتمى تاريخياً، فيغدو "صراع الطبقة" نفسه نتاجاً لتنظيم الوحدة البيولوجية للعائلة. وتذهب ميشيل باريت إلى أن فكرة النظام الأبوى على نحو ما استخدمتها ميليت وفايرستون - فى كتابهما - إنما هى فكرة توحى بسيطرة مطلقة بلا أصول أو تنوعات تاريخية، فهى فكرة تتجاهل علاقة التشكل التى تربط النظام الأبوى بالأسماوية، مما ينتج عنه تبسيط عملية معقدة تتضمن عناصر متعددة لابد من الربط بينها. هذه العناصر تشمل التنظيم الاقتصادى للأسرة فى المنزل وإيديولوجيته العائلية المصاحبة، وتقسيم العمل فى النظام الاقتصادى العام، وأنظمة التعليم والدولة، والعمليات الثقافية التى يتم فيها تمثيل الرجال والنساء على نحو مختلف، وطبيعة الهوية الجنسية، والعلاقة بين النشاط الجنسى وإعادة الإنتاج البيولوجية.

وتقدم باريت تحليلاً ماركسياً نسائياً لتمثيل الهوية الجنسية، فتمتسح - أولاً - الفكرة المادية التى طرحها فرجينيا وولف عندما تذهب إلى أن الأوضاع التى ينتج النساء والرجال فى ظلها تختلف اختلافاً مادياً، يؤدى إلى التأثير فى شكل ومضمون ما يكتبه كلا الطرفين، على نحو لا تستطيع معه فصل الأسئلة الخاصة بقولبة الهوية الجنسية عن أوضاعها الاجتماعية فى التاريخ، مما يعنى أن التحرر النسائى لن يأتى من مجرد التغييرات الثقافية وحدها. وتذهب باريت - ثانياً - إلى أن إيديولوجيا الهوية الجنسية تؤثر فى الطريقة التى يتم بها قراءة كتابات الرجال والنساء، كما تؤثر فى الكيفية التى تتأسس

بها معايير الامتياز في الكتابة. وترى باريت - ثالثا - أنه لابد للناقداً من أن يضعوا في اعتبارهم الطبيعة الخيالية للنصوص الأدبية، ولا ينغمسون في "نزعة أخلاقية هائجة" بإدانة كل المؤلفين الذكور وإصااق تهمة التمييز الجنسي بكتبهم، واستحسان أعمال النساء لطحها قضايا الهوية الجنسية، فالنصوص ليس لها معان ثابتة لأن التفسيرات تعتمد على موقف القارئ وإيديولوجيته، ومع ذلك يمكن للنساء، بل يجب عليهن، القيام بمحاولة تأكيد تأثيرهن في طريقة تحديد الهوية الجنسية وطريقة تمثيلها الثقافي.

كتابة للنساء

وناقداً الخصائص النسائية :

يقوم كتاب إلين شولتر Elaine Showlter "أدب خاص بهن" (١٩٧٧) بدراسة الروايات الإنجليزية منذ عهد الأخوات^(٦) برونتي Brontes من وجهة نظر التجربة النسائية. صحيح أن المؤلفة تسلم بعدم وجود نزعة جنسية ثابتة وفطرية أو ما يسمى خيالاً أنثوياً، غير أنها تذهب إلى وجود اختلاف عميق بين كتابة النساء والرجال، كما ترى أن تراثاً بأكمله من الكتابة النسائية قد أغفله النقاد. هذا التراث هو "القارة المفقودة من التراث الأنثوي الذي يبرز كقارة أطلنطيس من بحر الأدب الإنجليزي". وتقسّم شولتر هذا التراث إلى مرحلتين ثلاث: الأولى هي المرحلة النسائية ما بين الأعوام (١٨٤٠-١٨٨٠)، وتتضمن أعمال إيزابيث جاسكل، وجورج إليوت George Eliot، تلك الأعمال التي حاكمت فيها المرأة الكاتبة وتمثلت المعايير الجمالية الرجالية السائدة، حين كان على الكاتبات أن يكن سيدات مهذبات، وكان المجال الرئيسي لعهلن هو الدائرة المنزلية والاجتماعية المباشرة، مما أدى إلى معاناتهن من الشعور بالذنب لالتزامهن (الأناني) بصناعة الكتابة، وإلى تقليهن قيود التعبير التي تجنبهن الفظاظة والحسية. قد نقول إن كاتبة متطهرة النزعة

(٦) المقصود آن برونتي (١٨٢٠ - ١٨٤٩) وشارلوت برونتي (١٨١٦ - ١٨٥٥) وإميلي برونتي (١٨١٨ -

[بيوريتانية] مثل جورج إليوت قد نجحت في أن تلمح إلى قدر طيب من الحسية في روايتها "طاحونة على الجدول"، ولكن الفظاظ والحسية لم تكونا مقبولتين ببسر حتى في قصص الرجال، فقد كان على رواية توماس هاردي "تيمس سليلة آل أوبرفيل" التي أشارت الجدل حولها أن تلجأ إلى المعاني الضمنية والصور الشعرية لتوصل النزعة الحسية للبطل.

وتتضمن المرحلة النسائية الثانية (١٨٨٠-١٩٢٠) كتابات من مثل إليزابيث روبنز Elizabeth Robins وأوليف شراينر Olive Schreiner. وقد دافعت الكاتبات الراديكاليات لهذه المرحلة عن يوتوبيات أمازونية انشقاقية ووحدة نسائية تدعو إلى المساواة. أما المرحلة الثالثة (١٩٢٠ وما بعدها) فقد ورثت خصائص المرحلتين السابقتين، وطورت فكرة الكتابة النسائية المتميزة، فضلا عن فكرة التجربة النسائية، وكانت ريبيكا وست Rebecca West وكاثارين مانسفيلد Katherine Mansfield ودورثي ريتشاردسون Dorothy Richardson أوائل الروائيات في هذه المرحلة - فيما ترى شولتز، ولكن ريتشاردسون اتخذت لنفسها موضوع وعي الأنثى في روايتها الطويلة "رحلة حج" في الفترة نفسها التي كان يكتب فيها جيمس جويس ومارسيل بروست روايات طويلة تقوم على تيار الوعي. وقد استبقت نظراتها في الكتابة النظريات النسائية المتأخرة، فقد مالت إلى نوع من القابلية السلبية، أو التلقى المنفتح الذي يرفض النظريات القطعية والآراء التي أطلقت عليها تسمية "الأمشياء" المذكورة، وعقّلت^(٧) مشكلة "تدفقها البيولوجي" بالعمل على تأصيل نظرية مؤداها أن الهولانية تعبير طبيعي عن التقمص الوجداني Empathy للأنثى في مقابل النمط Pattern الذي هو علامة على أحادية البعد الخاص بالذكر. وحاولت على نحو واعي إنتاج جمل مجزأة تقوم على الحذف، لتوصل ما رأت أنه شكل العقل الأنثوي ونسيجه. ولقد استجبت الصراحة في الحديث عن النزعة الجنسية (الزنا، المحاق، إلخ) بعد فرجينيا وولف، خصوصا عند جين ريس Jean Rhys، وظهر جيل جديد من النساء اللاتي أكملن تعلمهن الجامعي، واللاتي لم يعدن يشعرن بالحاجة إلى

(٧) أي قامت بتقديم تبرير عقلي.

التعبير عن السخط الأنثوى، ويتضمن [هذا الجيل] أ. إس. بيات، A.S Byatt، ومارجريت درابل Margaret Drabble، وكريستين بروك روز Christine Brooke-Rose، وبرجيد بروفى Brigid Brophy. ولكن حدث تحول في أوائل السبعينيات إلى نغمة أكثر غضبا في روايات بينولبي مورتايمر Penelope Mortimer، وميريل سبارك Muriel Spark، ودوريس ليسنج Doris Lessing.

ولقد كتبت فرجينيا وولف الكثير من الكتابة النسائية، فهي رائدة مهمة للنقد النسائي الحديث مثل دورثي ريتشاردسون. ورغم أنها لم تتبن الموقف النسائي قط، فإنها لم تكف عن دراسة المشكلات التي تواجه الكاتبات. فقد أمنت أنه كان على النساء دائما مواجهة العوائق الاجتماعية والاقتصادية التي كانت تعوق طموحاتهن الأدبية. وهي نفسها كانت واعية بالتعليم المحدود الذي تلقته (لم تكن تعرف اليونانية على سبيل المثال). غير أنها قبلت بانسحاب هادئ من الصراع بين النزعة الجنسية للذكورة والأنوثة بتبنى أخلاق بلومزبرى الجنسية عن "الخنائنة" - ورفضت الوعي النسائي آملّة في تحقيق التوازن بين التحقق الذاتي (الذكرى) والإبادة الذاتية (الأنثوية)، ولكن هجومها المتكرر على الجنون والانتحار النهائي يوحي بأن صراعاها للتسامي على النزعة الجنسية قد فشل، فلفقد أرادت لحسها النسائي أن يكون لا واعيا، لعلها بذلك "تفر من مواجهة الذكورة أو الأنوثة" (غرفة خاصة بالمرء).

ورغم هذا الالتزام العسير بالخنائنة، فإن فرجينيا وولف قد كشفت عن وعيها العميق بتميز كتابة النساء؛ إذ يلفت وصفها لدوقة نيوكاسل الغريبة الانتباه - على نحو بارع - إلى الإبداعية "النسائية" للمرأة الكاتبة في القرن السابع عشر:

"رغم عمق فلسفتها وتغل وطأة مسرحياتها وفنور شعرها بوجه عام فإن الحجم الضخم لكتابة الدوقة كان يمتزج بمسحة من لهب أصيل، بحيث لا يمتلك المرء سوى الإذعان إلى إغراء شخصيتها الغريبة المحببة. وهي تتلوى وتتلاؤ، صفحة إثر صفحة، فهناك شيء نبيل ودون كيخوتي وجريء ومخبّل ومتقلب بالمثل في هذه الشخصية".

ويرأى لى أن فرجينيا وولف تريد القول إن "الحجم الضخم" من الإنتاج "المذكر" الفاتر للدوقة يشرق بنزعة "أنثوية" متمردة "غريبة"، "تتلوى". والجملة الأخيرة كاشفة بوجه خاص؛ إذ إن الصفتين: "تبيل، ودون كيخوتي" تبدوان أشبه بالصفات المذكورة، بينما تبدو الصفتان "مختل"، و"متقلب" أشبه بالصفات المؤنثة. وتصل الجملة إلى نوع من الحيادية الخنثوية بهذا الجمع بين الدلالات الإيحائية المتقابلة.

وأكثر مقالات فرجينيا وولف عن الكاتبات تأثيرا ولفنا للانتباه هى مقالة "حرف للمرأة"، حيث حصرت موعات عملها فى أمرين، أولهما أنها كانت سجيبة إيديولوجيا نسائية، بسبب وجود العديد من الكتاب فى القرن التاسع عشر، فقد كان المثل الأعلى عن "الملاك فى المنزل" يفرض على النساء أن يكن متعاطفات غير أنانيات ونقيات. وكان على المرأة أن تستخدم المداينة والحيل النسائية لتخلق زمان الكتابة ومكانها. وثانيهما أن تحريم التعبير عن الجوانب العاطفية الأنثوية قد منعها من "قص حقيقة تجاربها الخاصة من حيث هى جسد"، ففى لم تستطع قط أن تتغلب على هذا الإنكار الواعى للنزعة الجنسية الأنثوية، سواء فى عملها أو حياتها. مؤكدا أنها لم تكن تؤمن بوجود لا وعى أنثوى، ولكنها ذهبت إلى أن النساء قد كذبن بطريقة مختلفة، ليس لأنهن مختلفات نفسيا عن الرجال بل لأن تجربتين الاجتماعيتين مختلفتين. ولقد كانت محاولاتها فى الكتابة عن تجارب المرأة واعية، تهدف إلى اكتشاف الأساليب اللغوية لوصف الحياة الحبيسة للنساء، وأمنت أنه عندما تحقق النساء المساواة الاجتماعية والاقتصادية بالرجال، فلن يوجد شئ يمنعهن من التطوير الحر لمواهبهن الفنية.

أما النص الباكر من نقد الخصائص النسائية الذى خلف فى نفسى أعمق الأثر. فهو كتاب مارى إلمان "التفكير حول المرأة" (١٩٦٨)، فهى تنتمى إلى المرحلة "السياسية" الباكرة للحركة النسائية الحديثة، ولكنها تسبق الكثير من التطورات اللاحقة، وهى تهاجم براعة "النقد الذكري"، ساخرة من فكرة وولتر باتر العبيثة عن "الرجولة فى الفن"، تلك التى يحددها بأنها الصيغة الواعية تمام الوعى، "وتلاحم الحدس مع الغرض، وروح البناء التى تعارض ما هو متلاحم أدبيا أو آيل إلى السقوط، أو ما هو هستيرى أو بخط عشواء". وعلى النقيض من شولتر، لا تميل إلمان إلى التوحيد بين الكتابة الأنثوية وتجربة الأنثى،

ولكنها تصل إلى الكتابة بأساليب أدبية متعينة فتذهب إلى أن الكتابات غالباً ما يؤسسن منظورا تدميرياً مختلفا بتقويض قطعية الحكم وتثبيت البؤرة، وذلك على نحو ما يحدث في روايات إيفي كومتون - بيرنيت - Ivy Compton Burnett التي تخزنل "وجهات النظر" القطعية في ثانويات هامشية تنفى عن وجهات النظر سلطة الأحكام "المذكرة". هذا النمط من الكتابة غالباً ما يحدث أثراً أشبه بأثر الموقف الكوميدي Comic Stasis الذى يتم فيه إحباط الأحكام وعدم الوصول إلى نتائج. ونرى إلمان أن ليست كل الكتابات يتبنين أسلوباً أنثوياً فى الكتابة، فمارى مكارثى Mary Mc Carthy تكتب بمسلطة بالغة، وشارلوت برونتى تكتب بالتزام حاد وعاطفة جادة. وفى مقابل ذلك، فإن البراعة الأسلوبية التدميرية المراوغة التى ترجع إليها إلمان القيمة، قائمة عند أوسكار وايلد وعند جو أورتون Joe Orton، وكلاهما كان متحرراً جنسياً.

وتلفت إلمان الانتباه إلى رواية جين بولز Jane Bowles "سيدتان جادتان" (١٩٤٣)، وهى رواية كوميديّة عجيبة عن امرأتين تتحدران إلى العالم السفلى للفسوق، فى الوقت الذى تحافظان فيه على احتشام منفصل فى الحديث والتصرف، فكلتا المرأتين تحفى - على نحو غير واع تماماً - بالمباهج المهذبة لاستقلال الأنثى. والرواية اكتشاف باهر مبكر لتتمير الأنثى قيم الذكر. إن فريدا كوبرفيلد تتحرق شوقاً إلى فندق مريح فى بنما تزوره مع زوجها. ولكن الزوج يفضل إنفاق النقود على "موضوعات" تبقى، وعندما تخالفه فريدا فى الراى يعيس:

قال السيد كوبرفيلد:

"إذا كنت ستكونين تعيسة فلنذهب إلى فندق واشنطن".

وفقد وقاره، فجأة وغامت عيناه ولوى شفتيه.

"ولكنى أؤكد لك أنى سأكون تعيساً هناك، سيكون الأمر مملاً تماماً".

كان أشبه بطفل، وكان على السيدة كوبرفيلد أن تواسيه، فقد كان يمتلك الحيلة التى تجعلها تشعر بالمسؤولية".

وليس سوى روائية تستطيع أن تقوم بهذا الانتقام البارع من وقار الذكر و"روحه البناءة". إن جين بولزر تستغل بطلات روائيتها لاستكشاف وعى "الأنثى" ونسق القيمة. فهن بطلات ينجذهن إلى الممنوع لأنه يتحدى سلطة الذكر، ويبحثن جذلات بلا مسؤولية عن سعادة "وسلام داخلي"، ومثال ذلك كريستينا جورنج التي تتخلى عن احترام طبقتها العليا وتنتهى إلى أن تكون بغيا راقية في بنما، ولكنها تلاحظ - فى ثيابها انحدارها - ألوان الدفاع والتناقضات الغريبة للمعجبين بها من الذكور، فوالد أرنولد الذى يناهض ابنه - على نحو سمح - فى التودد إليها يشير فجأة إلى أمله فى أن تتخذ جانبه. وعندما تسأله كريستينا: "وماذا يستلزم ذلك؟" فإنه يجيب: "يستلزم... أن تكونى امرأة صادقة، متعاطفة، ومستعدة للدفاع عن كل ما أقول وأفعل، وفى الوقت نفسه نزاعة إلى توبيخى بعض الشيء". ويظهر فى اليوم الثانى بياقة مفتوحة وشعر مصقول، محاولا صرف النظر عن مسؤوليات الزواج بعد اهتمام بوهيمى. ويعلن أن "جمال الفنان يكمن فى روحه الطفلة"، دون أن يدرك تناقضاته. وتساءل كريستينا نفسها أخيرا - فى مسعاها إلى "القداسة" - سؤال "الذكر": "هل يمكن أن يكون جزء منى، لا أراه، يقدس الخطيئة تلو الخطيئة بالسرعة التى تتميز بها السيدة كوبر فيلد؟". ويقر الراوى فى برود" رأيت الأنسة جورنج أن هذا المكان الأخير ذو تأثير لاقت ولكنه بالأمير الخطير".

إن رواية "سيدتان جادتان" تشير إلى النقد النسائى الذى يجاوز الجدالية العنيفة لكيت ميلليت، ومع ذلك تقوض - على نحو مراوغ - كل قوالب "الذكر" وقيمه. فالسيدة كوبرفيلد - على سبيل المثال - تعلن: "كنت دائما من عباد الجسد.. ولكن ذلك لايعنى أنى أحب من لهم أجساد جميلة، فبعض الأجساد التى أحببتها كان شنيعا". هنا، فإن ما يمكن أن يعده الرجال خصيصة أنثوية يتحول فى صمت إلى اختلاف أنثوى تنويرى.

النظرية النقدية النسائية الفرنسية

تأثرت الحركة النسائية الفرنسية تأثرا عميقا بالتحليل النفسى، خصوصا ما قام به لاکان من تجديد لنظريات فرويد (انظر الفصل الرابع). وعندما اتبعت ممثلات هذه الحركة نظرية لاکان فإنهن تجاوزن العداء الغالب على الحركة النسائية عموما لفرويد. فقد كانت نظريات فرويد - قبل لاکان، فى الولايات المتحدة بوجه خاص - مختزلة فى

مستوى بيولوجى فج، مما يجعل الأنثى تبدو طفلة تتطلع إلى عضو الذكورة، وتتعرف نفسها من حيث هى أنثى بافتقادها عضو الذكورة، فتحدد نفسها بالسلب وتعانى عقدة "حسد القضيب" بالضرورة. وقد ذهب فرويد نفسه إلى أن حسد القضيب عام فى النساء، وأنه المسؤول عما يصيبهن من "عقدة خصاء" ^(٨) Castration complex، تنتج عن ملاحظتهن لأنفسهن بوصفهن رجالا ناقصين Hommes manqués أكثر منهن جنسا موجبا بذاته. وكن إرنست جونز أول من أطلق على نظرية فرويد "مركزية القضيب" ^(٩) Phallicentric، وهو مصطلح نبئته على أوسع نطاق ممثلات الحركة النسائية فى نقاشهن لسيطرة الذكر بوجه عام.

وقد دلفعت جوليت ميتشل Juliet Mitchell عن فرويد فى كتابها "التحليل النفسى والحركة النسائية"، (١٩٧٥)، فذهبت إلى "أن التحليل النفسى ليس تركيبة لمجتمع النظام الأبوى وإنما هو تحليل لهذا المجتمع"، وأن فرويد يصف تمثيلا ذهنيا لواقع اجتماعى وليس الواقع نفسه. ولكن دفاعها عن مفهوم فرويد عن حسد القضيب وأفكاره عن الاختلاف الجنسى لم يلق القبول عند العديد من ممثلات الحركة النسائية. وقد أظهرت جين جالوب Jane Gallop أن ميتشل تدين لأفكار لاكان فى محاولتها رد اعتبار فرويد، ولكنها تفشل فى تعميق الاستخدام الاستراتيجى الذى يقوم به لاكان لعلم اللغة عند دى موسير.

^(٨) عقدة تدور حول هموم الخصاء التى تحمل الحواب عن اللغز الذى يطرحه الفرق التشريحي بين الجنسين على الطفل، من حيث وجود أو غياب عضو الذكورة؛ إذ يرجع هذا الاختلاف (فى عيني الطفل) إلى بتر العضو الذكري عند البنت.

^(٩) القضيب Phallus هو الصورة المجازية لعضو الذكورة فى الحضارة اليونانية واللاتينية، ويشير استخدامه، فى التحليل النفسى، إلى الوظيفة الرمزية التى يقوم بها فى العلاقة الجدلية بين مكونات الذات من ناحية، والذات والآخر من ناحية ثانية. ولأنها المحور الذى تدور حوله نظرية التحليل النفسى، عند فرويد، فقد أطلق على النظرية هذه الصفة التى سرعان ما أصبحت، مع الحركة النسائية، مرتبطة بنزعة هيمنة الذكورة.

وحتم أن يصدر عن ممثلات الحركة النسائية رد فعل قاس على نظرة لائرى فى المرأة إلا أنها "مليبية، نرجسية، مازوكية Masochistic"^(١٠)، حاسدة للقضيبي" (ليجلتون)، كما لو كان لا يوجد منها شئ يمكن قياسه من حيث علاقته بمعيار الذكر، ولكن بعض ممثلات الحركة الفرنسية قد أكد أن "القضيبي"، أو "العضو"، مفهوم رمزى عند فرويد وليس حقيقة بيولوجية. فلاكان يستخدم المصطلح معتمدا على دلالاته الإيحائية فى شعائره الإخصاب، فضلا عن أن الكلمة نفسها مستخدمة فى الكتابات اللاهوتية والأنثروبولوجية بمعناها الرمزى الذى يرتبط بتمثيل القوة.

وقد أفادت ممثلات الحركة من أحد رسوم لكان للتوضيحية فى الكشف عن اعتباطية الأدوار الجنسية على النحو التالى:



فالشكل الأول - الشجرة - علامة إيقونية^(١١) Iconic تصف التجارب الطبيعية، بين الكلمة والشئ، وهو علامة تلخص الفكرة الشائعة قبل سوسير عن اللغة، حيث تظهر الكلمات والأشياء متحدة اتحادا طبيعيا فى معنى عام. أما الشكل الثانى يتكون من بابين، فإنه يدمر التناغم القديم بين الكلمة والشئ، فالدالان "سيدات" و "رجال" ملحقان ببابين متماثلين. و "نفوس" البابين مصنوعان لدخول نسق اختلافى فى اللغة، ومن ثم نراهما بوصفهما مختلفين، وإذا طبقنا هذا [الفهم للعلاقة بين الدال والنسق اللغوى] على المرأة،

(١٠) المازوكية شذوذ يرتبط فيه الإشباع بالألم أو بالإذلال الذى يلحق الشخص المصاب به.

(١١) العلامة الإيقونية من مصطلحات الفيلسوف الأمريكى تشارلز بيرس (الذى أسس علم السيموطيقا / السيمولوجيا مع دى سوسير) حيث قسم العلامة Sign إلى أنواع، أولها العلامة الإيقونية التى تشير إلى الموضوع الذى تعبر عنه الطبيعة الذاتية للعلامة فقط، كما سبق أن ورد فى المتن (راجع ص ٩١).

وجدنا أنه "المرأة" وليس أنثى إذ بيولوجية؛ لا يوجد تجارب مباشر بين جسم معين والدال "مرأة"، ولكن ذلك لا يعني أننا لو أزلنا النقش المشوه للدال فلن امرأة "طبيعية" "حقيقية" تبرز الضوء كما لو كانت قبل بداية عملية الترميز اللغوي. فنحن لا نستطيع أن نخطو قط خارج عملية الدلالة إلى أرضية محايدة، كما أن أية مقاومة نسائية لمركزية القضيب (أو هيمنة القضيب من حيث هو دال) لابد أن تتبع من داخل العملية الدالة. ولقد رأينا - في الفصل الرابع - أن الدال أقوى من "الذات" التي "تضمحل" وتعاين "الخصاء". و"المرأة" تمثل موضوع ذات منفية إلى الظلمة الخارجية (القارة المظلمة) بواسطة القوة الخصائية لمركزية القضيب؛ لأن هذه القوة تمارس سطوتها - بالقطع - بواسطة خطاب؛ أي بواسطة هيمنة منطق القضيب Phallocentrism .

ولا تفصل مسألة مركزية القضيب عن بنية العلامة عند لكان؛ فالدال - القضيب - يعد بالحضور الكامل والقوة، وكلا الأمرين لا ينال أو يتحقق كاملا مما يهدد كلا الجنسين بعقدة خصاء، والعقدة تتبنى تماما بالطريقة نفسها التي تتبنى بها اللغة واللوعى، إذ ينتج دخول الذات الفردية إلى اللغة "انشطارا" يترتب على إحساس هذه الذات بالنقصان، عندما تفشل الدوال في تحقيق ما وعدت به من حضور كامل (راجع الفصل الرابع). فيفتقد الذكور والإناث - بطرائق مختلفة - تكامل النزعة الجنسية المرموز إليه في القضيب، وقد تزيد العوامل الاجتماعية المرتبطة بقبولية الهوية الجنسية من أثر هذا النقصان أو تنقص منه. ولكن القضيب - من حيث هو الدال على الحضور الكامل وليس العضو المادى - يظل مصدرا عاما لعقدة الخصاء، فالنقصان الذى وعد بإكماله لا يكتسمل قط. ويطلق لكان - أحيانا - على هذا الدال الملحاح "اسم الأب"، مؤكدا بذلك طراز الوجود غير "الواقعى" وغير "البيولوجى" لهذا الدال أو القضيب، ذلك الذى تنظم الإنسانية كلها علاقتها فى الحب والكراهة حول مسألة حضوره أو غيابه. هذا التأكيد للنموذج العام بنويى تماما.

ويلعب الأب - بالمثل - دورا متميزا فى العملية التى تفضى إلى تشكيل الهوية الجنسية للأفراد. ويصف تفسير لكان لعقدة أوديب - عند فرويد - ثلاث مراحل:

١- يتحد الطفل الذكر بأمه تماما، ويرغب - على نحو لاواع - فى إكمال كل شئ ينقصها، فيتحد بالقضيب موضوع رغبة الأم. ويفعله ذلك يظهر على أنه غفل محض.

٢- يحرم الأب اتحاد الطفل بالقضيب وإمكان قبول الأم لهذا الاتحاد فى آن، مما يضع الطفل فى مواجهة قانون الأب الذى يهدده بالخصاء.

٣- يتحد الطفل عندئذ بالأب لأنه يمتلك القضيب (بالمعنى الرمضى)، ويتشكل إحساس الطفل بهويته الخاصة من حيث هو كائن سيائى عليه يوم يشغل مكان الأب، ويكبت الطفل رغبته الأصلية ويتقبل بدلا منها القانون (الذى أسماه فرويد "مبدأ الواقع").

ولا يصل الطفل إلى الإحساس بالهوية إلا بدخوله نظام اللغة "الرمضى" المصنوع من علاقات المشابهة والاختلاف، ولا يستطيع شغل مكان الهوية الذى يعينه له النظام اللغوى إلا بتقبله الاستثناءات (إذا كان هذا فليس ذاك) التى يفرضها قانون الأب. ومن الأساسى أن ندرك الطبيعة الاستعارية لدور الأب الذى يتخذ موضع المشرع لأنه يقوم بالوظيفة التناسلية الأعلى (رغم ما آمن به الناس قديما) بل لأنه نتيجة من النظام اللغوى فحسب. إن الأم تترك كلام الأب لأن لديها وسيلة الوصول إلى دال الوظيفة الأبوية (اسم الأب) الذى ينظم الرغبة بطريقة "متحضرة" (أعنى غير مكبوتة)، أما الطفل فلا تتم تنشئته الاجتماعية إلا بتقبله ضرورة الاختلاف الجنسى (إما هذا .. أوذاك) وضرورة تنظيم الرغبة .

وتعترض ممثلات الحركة النسائية - أحيانا - على الوضع المتميز الذى تعزوه نظريات لكان إلى القضيب فى عملية الدلالة. ويرين أن هذا الوضع غير متكافئ تماما حتى لو تقبلنا النظرة "الرمزية" الخالصة إلى القضيب. وتذهب جين جالوب إلى أن تطبيق مقولات لكان على الاختلاف الجنسى يبدو أنه يفضى حتما إلى التبعية الجنسية للأُنثى. فالرجل يعانى "الخصاء" لأنه لا يحقق له الامتلاء الكامل الذى وعده به القضيب. أما المرأة فهى "مخصاة" بسبب كونها ليست ذكرا. والطريق الذى تسلكه الأُنثى خلال مراحل عقدة

أوديب أقل وضوحا من طريق الذكر. إن عليها - أولا - أن تحول عاطفتها من الأم إلى الأب من قبل أن يستطيع قانونه القيام بتحريم سفاح المحارم. ومادامت تعانى "الخصاء" سلفا فمن الصعب - ثانيا - أن نرى ما يحل - فى حالتها - محل هذا الخصاء الذى يهدد تطور الذكر، فما الذى يجبرها على تقبل القانون؟ ولكن نظل لمنهج لكان فائدته، فهو منهج يتخلص من الحتمية البيولوجية ويضع التحليل النفسى فى علاقة تماس مع النسق الاجتماعى (عن طريق اللغة).

وتلاحظ جين جالوب Jane Gallop أن لكان يميل إلى دعم خطاب "نسائى" مضاد لمركزية اللوجوس، وأن هذا الخطاب - رغم عدم وعيه بمناصرة الحركة النسائية - "جذاب" "عوب" "شعرى"، يرفض الجزم بنتائج أو تأسيس حقائق. وآية ذلك أن لكان عندما يسترجع السؤال الذى لم يجب عنه فرويد: "ماذا تريد المرأة؟" ينتهى إلى أن السؤال لابد أن يظل مفتوحا، لأن الأنثى "سائلة"، والمسئلة حالة "غير ثابتة" فالمرأة "لا تقول المماثل Pareil قط" وما تقذفه منساب Fluent. ولكن هنا، مرة أخرى، يكمن خطر الارتداد إلى مركزية القضيب الذى ينفى النساء إلى الهامش، متجاهلا إياهن، لأنهن متقلبات متبدلات لا يمكن التنبؤ بما يفعلن. وما يمنع هذا الارتداد إلى "انفتاح" الأنثى على نسق النظام الأبوى - فيما يبدو - هو التميز الإيجابى لهذا الانفتاح، حيث النزعة الجنسية للأنثى ترتبط ارتباطا مباشرا بالخاصية الإنتاجية الشعرية، أى بالمحركات النفس جسدية التى تمزق استبداد المعنى المركزى وخطاب مركزية اللوجوس (من ثم منطق خطاب القضيب)، وجوليا كريستيفا وهيللين سيكسوس هما أهم من قام بالتظير لهذه النظرة.

يؤخذ تظير كريستيفا عادة على أن المفهوم المركزى فيه هو الاستقطاب بين الأنساق العقلانية "المغلقة" والأنساق "المفتوحة"، "اللاعقلانية"، فهى تنظر إلى الشعر بوصفه "الموقع المتميز" للتحليل؛ لأنه يوازن بين هذين النمطين من الأنساق، ويفتح - فى أوقات بعينها - على الدوافع الأساسية للرغبة والخوف الذى يعمل خارج الأنساق العقلانية. ولقد ناقشنا من قبل (فى الفصل الرابع) تمييزها المهم بين "السمبويكى" و"الرمزى"، الذى هو أصل العديد من الاستقطابات الأخرى، ففى الأدب المطليعى تغزو

العمليات الأولية Primary Processes^(١٢) (كما وصفها لكان في قراءته التي قام بها لنظرية فرويد عن الأحلام) التنظيم العقلاني للغة، وتهدد بتمزيق "الذات" المتحدة لكل من "المتكلم" والقارئ، تلك الذات التي لا تنظر إليها كريستيفا بوصفها مصدر المعنى بل بوصفها موقع المعنى الذي يمكن أن يعاني من تشتت جذري للهوية وفقدان للتلاحم . إن المحركات التي يعانيها الطفل في المرحلة قبل الأوبية أشبه باللغة ولكنها لم تنظم في لغة بعد. ولكي تصبح هذه المادة "السميوطيقية" مادة "رمزية" فلا بد لها من الاستقرار الذي يتضمن كبتها للمحركات الإيقاعية المناسبة. وإذا كان التلفظ الذي يقارب الخطاب السميوطيقي أكثر من غيره هو "البريرة" Babble^(١٣) قبل الأوبية للطفل، فإن اللغة تستبقى بعض الدفق السميوطيقي لهذه البريرة، ويميل الشاعر بوجه خاص إلى إبراز هذا الدفق وما دامت المحركات الجسدية النفسية هي محركات قبل أوبية فإنها ترتبط بجسد الأم، فالحجر المنساب تلقائيا من الرحم، والحصى التي تحيط بشئ الأم، هما أول مكانين للتجربة قبل الأوبية. ومعنى ذلك أن "السميوطيقي" يرتبط ارتباطا حتميا بجسد الأنثى، أما "الرمزي" فيرتبط بقانون الأب الذي يراقب ويكتب لكي ينشأ الخطاب. إن المرأة هي صمت "اللاوعي" الذي يسبق الخطاب، "والآخر" الذي يقف خارجا يهدد بتمزيق النظام الواعي (العقلاني) من الكلام. ولكن من ناحية أخرى، إذا كانت المرحلة قبل الأوبية غير قائمة على التمييز الجنسي فإن السميوطيقي ليس أنثويا تماما. ويمكن للمرء القول إن كريستيفا تطرح الدعوى بالأصالة عن النساء لتؤكد حقهن في هذا الدفق غير المقموع وغير القامع من الطاقة للمتحررة فالشاعر الطليعي - رجلا أو امرأة - يدخل جسد الأم ويقاوم اسم الأب^(١٤). ومثال ذلك مالارمي الذي يمزق قانون الأب بتمزيق قوانين النحو، ويتحد بالأم باستخلاصه الدفق السميوطيقي "الأمومي". وتنتظر

(١٢) تتصل العمليات الأولية بالنشاط الوظيفي للجهاز النفسي، على مستوى اللاشعور، عند فرويد، وذلك مقابل العمليات الثانوية التي تميز نسق ما قبل الشعور- الشعور. ويتلزم التعارض بين هذين النوعين من العمليات مع التعارض بين مبدأ اللذة ومبدأ الواقع.

(١٣) الأصوات الأولى للطفل، قبل أن يتعلم اللغة، ويدخل المرحلة الأوبية التي ترتبط بالخنوع إلى النظام، القانون، الشق، وكل ما يسميه لكان "اسم الأب" أو قانون الأب.

(١٤) عبارة تفسيرية، يعود إلى مبدأ التمرد، الملتحد، المتدفق، اللذة، ويقاوم مبدأ الواقع، القانون، النظام (اسم الأب).

كريستينا إلى الثورة الشعرية على أنها وثيقة الصلة بالثورة السياسية بوجه عام وتحذر النساء، بوجه خاص، إذ لابد للحركة النسائية من ابتداء "شكل من الفوضوية" يستجيب إلى 'خطاب الطليعة"، فالفوضوية هي الموقف الفلسفي والمياسي الذي لابد أن تتبناه حركة نسائية عقدت العزم على تدمير هيمنة مركزية منطق القضيبي.

وتذهب بعض ممثلات الحركة النسائية (من أمثال شانتال شاولف Chantal Chawf ، وإكسيفير جوتيه Xaviere Gauthier، ولوس إريجراى Luce Jrisary garay إلى أن النزعة الجنسية الأنثوية كيان خفى مجهول. ولكن مقال هيلين سيكسوس Helene Cixous "ضحكة الميدوز" بيان شهير عن الكتابة النسائية، بيان يدعو النساء إلى أن يضعن "أجسادهن" فيما يكتبنه. وإذا كانت فرجينيا وولف قد تخلت عن معركة الكلام عن الجسد الأنثوي، فإن سيكسوس تكتب منشية (وجدأ) عن اللاوعى الأنثوى المتدفق "اكتبى نفسك، يجب أن تسمعى صوت جسدك، فذلك وحده هو الذى يفجر المصادر الهائلة لللاشعور". وليس هناك عقل أنثوى عام بل هناك خيال أنثوى جميل غير محدود. وعندما توجد الكاتبة المتحررة حقاً فإنها سوف تقول:

"إنى ... أتدفق. رغباتى تتبدع رغبات جديدة. جسدى يعزف أغنيات لم يستمع إليها أحد. مرة بعد مرة... أشعر أنى مليئة بسيل جارف ساطع أكاد أنفجر به - أنفجر بأشكال أكثر جمالا من تلك الأشكال المؤطرة التى تباع للحصول على ثروة ننتة".

ومادامت الكتابة هي المكان الذى يمكن أن يتخلق فيه فكر تدميرى، فمن العار أن تستسلم المرأة إلى تقاليد مركزية اللجوس التى سلبت المرأة - فى الأغلب - حقها فى الكلام. ويجب على المرأة أن لا تراقب نفسها، بل عليها أن تسترد "محاسنها، أعضاءها، أقاليمها الجسدية الهائلة التى ظلت حبسة". كما يجب عليها أن تتخلص من الشعور بالذنب (لكونها بالغة الحرارة أو بالغة البرودة، مفرطة فى عطفها الأموى، أوفاقدة العطف). وجوهر نظرية سيكسوس يكمن فى رفضها للنظرية، فالكتابة النسائية: ستجاوز دائما الخطاب الذى ينظم نسق مركزية القضيبي.

وتعارض سيكسوس نوع الثنائية الجنسية التى روجت لها فرجينيا وولف، لتدعه إلى ما تسميه "الثنائية الجنسية الأخرى" التى "تثير الاختلافات بدل أن تلغيها". ودراسة

بارت عن ساراسين (راجع الفصل الرابع) مثل كامل على هذه الثنائية فى القص. والمؤكد أن تصوير سيكسوس للنزعة الجنسية الأنثوية يذكّر - فى الأغلب - بوصف رولان بارت للنص الطليعى، فهى تكتب قائلة : "إن جسد المرأة بما فيه من ألف منطلق ومنطلق للحمية ... سوف يجعل للسان القديم، المفرد، الترتيب، للألم، يدوى بأكثر من لغة". وهى تتحدث عن "المتعة" التى تجمع بين الدلالات الإيجابية للهوة الجنسية والكلام متعدد الأبعاد عند بارت وكريستيفا، أى أنها تتحدث عن لذة النص التى تصل إلى أزمة حادة (موت المعنى) بإزالة كل ألوان الكتب. هذا الانتهاك لقوانين الخطاب الذى يقوم على مركزية القضيب هو المهمة الخاصة بالمرأة الكاتبة، فهى فى حاجة إلى "أن تبتدع لنفسها لغة تنفذ إليها"، بعد أن ظلت تعمل دائما "داخل" خطاب سيطرة الذكر.

إن منهج سيكسوس منهج رؤيوى، يتخيل لغة ممكنة أكثر مما يصف لغة موجودة، وهو ينطوى على خطر غيره من المداخل التى ناقشناها، أى الانتهاء بالمرأة إلى تراجع لارعى غامض، حيث يحكم صمت لا تقطعه إلا "بربرة" رومية. وكريستيفا تدرّك هذا الخطر، فهى تنظر إلى الكاتبات نظرة أشبه بنظرة فرجينيا وولف، فتراهن مقلقات بين الأب والأم، فهن من ناحية يتواطأن حتما - بحكم كونهن كاتبات - مع هيمنة القضيب، فيدخلن العلاقة المتميزة بين الأب والابنة، تلك العلاقة التى تكون باعسا على الميل إلى التفوق والعلم والفلسفة والأستاتية، إلخ. ومن ناحية أخرى، نحن نهرب من كل شئ يعد قضيبا لنجد ملاذنا فى التثبيت المفروض على الجسد الصامت التحتى، فتتغلى عن كل ما يدخلنا إلى التاريخ.

هذا التخطيط الذى قدمته عن النظرية الأدبية النسائية يوحى - فيما أمل - بمجال المداخل المستخدمة فى المرحلة المعاصرة وتنوعها. فلقد ثبت أنه من الصعب على ممثلات الحركة النسائية تطوير نظريتهن، دون الاستعانة بالمنظرين من الرجال. صحيح أن الكثيرات من ممثلات الحركة بذهبن إلى أن النظرية النسائية الملائمة لا يمكن أن تنشأ إلا من داخل تجربة النساء، أو من لا وعيهن، فالنساء لا يد أن ينتجن لغتهن وعالم مفاهيمهن الذى قد لا يراه الرجال معقولا. ولكن هيلين سيكسوس - وهى نبيه العالم الأنثوى- تعتمد بشكل دال على نظريات رولان بارت وجاك لاكان . وأيا كانت المصاعب التى تواجه

المنظرات فى تطوير نظرية نسائية ، فإن النساء لهن الحق فى تأكيد قيمهن الخاصة، واستكشاف لأوعيهن، وتطوير أشكال جديدة من التعبير تستجيب إلى قيمهن ووعيهن، إذ لابد من إعادة تقييم القوانين الأدبية للماضى وإعادة تشكيلها، بالقدر نفسه الذى يتغير به توازن القوة بين النقاد والناقداً، وبالقدر نفسه الذى يغدو معه السؤال الخاص بالهوية الجنسية أكثر بروزاً فى المجالات النظرية، فالنقد الخاص بهذه الهوية لن يقبل اللجوء إلى مادة مقبولة من نظرية قائمة. ويذهب تيرى إيجلتون - فى كتاب أخير له - إلى أن الحركة النسائية قد نجحت فى تطوير الوحدة - الأكثر أمانة وتحدياً- بين الفعل السياسى والفعل الثقافى. إن كل نظرية نقدية هى نظرية "سياسية"، بمعنى أنها تسعى دائماً إلى التحكم فى الخطاب. وممثلات الحركة النسائية يحولن - عن وعى تام - انتزاع نصيبهن فى خطاب القوة من الرجال، مستغلات فى ذلك كل الإستراتيجيات النظرية التى تخدم هدفهن. ولذلك، فإن النظرية النسائية ليست سوى كون صغير لكون نظرى أوسع لا يخدم فيه صراع القوة.

قراءات مختارة

نصوص أساسية

Abel, Elizabeth (ed),

Writing and Sexual Difference (Harvester Press, Brighton, 1982),
originally in *Critical Inquiry*.

Cixouse Helene,

The Laugh of the Medusa," *Signs*, 1 (1976), 875-93.

De Beauvoir, Simone,

The Second Sex, trans. H. M. Parshley (Bantam Books, New York,
1949, 1961; Penguin, Hamondswort, 1974.

Donovan, Josephine (ed),

Feminist Literary Criticism: Exploration in Theory (Kentucky
University Press, Lexington 1975).

Ellmann, Mary,

Thinking about Women (Harcourt Brace, 1968; Virago, London,
1979).

Jacobus, Mary, ed.,

Women Writing and Writing about Women (Coom Helm, London, and
Barnes & Noble New York, 1979).

Marks, Elaine and de Courtivron, Isabelle, (eds).

New French Feminisms: An Anthology (Harvester Press, Brighton,
1981).

Woolf, Virginia

Women and Writing, intro, M Barrett (Womh's press London, 1979).
Anthology.

خلفية عامة عن النسائيات

Eisenstin, Hester,

Contemporary Feminist Thought (Unwin, London and Sydney, 1984).

Firestone, Shulamith,

The Dialectic of Sex (Women's Press, London, 1979).

Gallop, Jane,

Feminism and Psychoanalysis: The Daughter's Seduction (Macmillan, London and Basingstoke, 1982).

Millet, Kate,

Sexual Politics (Virago, London, 1977).

Mitchell, Juliet,

Psychoanalysis and Feminism (Penguin, Harmondsworth, 1975).

Rich, Adrienne,

On Lies, Secrets, and Silence: Selected Prose 1966 - 1978 (Virago, London 1980).

قراءات إضافية

Culler, Jonathan,

"Reading as a Woman," in *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (Routledge & Kegan Paul, London, Melbourne and Henley, 1983).

Fetterly, Judith,

The Resisting Reader: A Feminist Approach to American Fiction (Indiana University Press, 1978).

Mc Connell-Ginet, Borker, R., and Furman, N. (eds),

Women and Language in Literature and Society (Praeger, New York, 1980).

Ruthven, K.K.,

Feminist Literary Studies: an Introduction (Cambridge University Press, Cambridge, 1984).

Journals:

Feminist Review, m/f and Sishs, publish important work. Diacritics (Winter, 1975) was a special issue: Textual Politics: Feminist criticism.

هذا الكتاب

نحن نعيش في عصر تتزاحم فيه المعرفة.
يصطبخ فيه المشهد النقدي ويزداد تعقيداً. عصر
يتسم بتداخل الحقول المعرفية وتدفق المعارف
الجديدة عبر مئات الكتب والدوريات المتخصصة.

من هنا تبرز أهمية هذا الكتاب في كونه
دليلاً للقارئ يعرفه الخطوط العامة لهذا المشهد
النقدي. وهو تعرف يتيح للقارئ الإلمام بأهم
ملامح التيارات النقدية المعاصرة، مما يؤهله لأن
يخطو خطوات أبعد في تعمق جدل وصراع هذه
التيارات.

من ثم، يعد هذا الكتاب مدخلاً صالحاً
للقارئ العادي وللقارئ المتخصص على السواء.
فبالإضافة للخطوط العامة يتيح الكتاب لقارئه قوائم
بالكتب الأساسية التي يمكن للقارئ الاستعانة بها
من أجل تعميق معرفته بهذا التيار النقدي أو ذلك.
كما أنه يقدم المشهد النقدي المعاصر في تجاوزه
لسجن " المركزية الأوربية" وانفتاحه على الأفق
الإنساني الأكثر رحابة والأكثر ثراء.

عبد الله غريب